LOYOLA UNIVERSITY LIBRARIES

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/lartfranaisfindu0000rens

LES PATRIES DE L'ART

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

L'ART FRANÇAIS

FIN DU MOYEN AGE - RENAISSANCE

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

HENRI LAURENS, Éditeur, PARIS

139

Property of
Lucile J. Lloyd

Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd

Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

Fin du Moyen Age — Renaissance

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd
Chicago, Ill.

LES PATRIES DE L'ART

Parus :

L'ART FRANÇAIS (*Moyen Age : Origines. — Art roman. — Art gothique du* XIII^e^ *siècle*), par René SCHNEIDER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris. 1 volume (16 × 21), 130 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (*Fin du Moyen Age-Renaissance*), par René SCHNEIDER. 1 vol. (16 × 21), 131 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVII^e^ siècle), par René SCHNEIDER. 1 volume (16 × 21), 117 illustrations.

L'ART FRANÇAIS (XVIII^e^ siècle), par René SCHNEIDER. 1 volume (16 × 21), 130 illustrations.

L'ART BYZANTIN, par Louis BRÉHIER, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand. 1 volume (16 × 21), 106 gravures.

A paraître :

L'ART FRANÇAIS, par René SCHNEIDER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris :

XIX^e^ siècle.

L'ART ITALIEN, par Louis HOURTICQ, de l'Institut, professeur à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts.

L'ART GREC, par Gustave FOUGÈRES, de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie^. — MESNIL (EURE). — 1928.

LES PATRIES DE L'ART

L'ART FRANÇAIS

Fin du Moyen Age — Renaissance

PAR

RENÉ SCHNEIDER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

DEUXIÈME ÉDITION

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 131 GRAVURES

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1928

A ÉMILE MALE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

WITHDRAWN

LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

Copyright, by Henri Laurens, 1928.

NC345
S5

L'ART FRANÇAIS

LA FIN DU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

Les circonstances historiques. — L'art féodal, l'art bourgeois et populaire. — Observation des réalités et dilettantisme.

Le XIII^e^ siècle fut la période classique du Moyen Age. Mais le Moyen Age, qui a duré cinq cents ans entre l'époque mérovingienne et la Renaissance, est immense et multiple. Il est regrettable que l'usage confonde sous cette étiquette générale la Vierge du portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris (XII^e^ siècle), la Vierge du trumeau au portail du croisillon nord (XIII^e^ siècle), la Vierge du pilier à l'intérieur (XIV^e^ siècle), et la Vierge de pitié de Premery (XV^e^ siècle), c'est-à-dire hiératisme, spiritualité sereine, grâce déjà un peu maniérée, et douleur. Si l'époque romane avait été la préparation de l'art gothique, si le XIII^e^ siècle en fut l'apogée, les deux siècles qui suivent en sont le déclin. Déclin magnifique qui est l'aube de l'art moderne.

Sans doute cet art nouveau ne s'oppose pas brusquement au précédent : il en sort au contraire par lente

53458

évolution. Mais il ne faut pas que le sens de la continuité nous empêche de percevoir les différences. Au XIII^e^ siècle l'art était né d'un état d'équilibre et d'harmonie, où le règne de Louis IX assurait la victoire de la Royauté sur l'aristocratie féodale et l'hégémonie française en Europe. Désormais il va subir le contre-coup des malheurs publics. L'atroce guerre de Cent ans commence en 1337, la Peste noire fauche le pays en 1348, la guerre civile se déchaîne en 1357 avec la Jacquerie, recommence à partir de 1410 sous un roi fou, entre le champ de bataille d'Azincourt, la famine, et les meurtres de grande envergure. Quand ces temps maudits seront finis, les français ne feront que transposer dans le divin leur habitude de la souffrance : ils souffriront la Passion du Christ.

Au XIII^e^ siècle l'art « français » était sorti du fond de la race. Désormais, tout en restant original et bien à nous, il va s'adultérer un peu sous les influences étrangères. Voici qu'il commence avec l'ensorcelante Italie et avec la saine Flandre des échanges où il reçoit beaucoup, mais donne presque autant. Le pape Clément VI installe à Avignon la suavité siennoise ; en 1384, Philippe le Hardi réunit sous sa main Bourgogne et Flandre : Dijon, Bruges ou Gand, ne seront jusqu'en 1420 que les deux pôles d'attraction d'un même art.

Au XIII^e^ siècle il était la fleur communale : voici qu'il devient féodal. Il avait jailli spontanément de l'âme collective de la cité et se tournait vers tous ; maintenant il est surtout aristocratique ou bourgeois, à moins qu'il ne se laisse aller à la trivialité populaire, jusqu'à la basse gouaillerie. Il commence à se concentrer entre les mains des premiers Valois (Philippe VI, 1328), Charles V et ses frères, les ducs de Bourgogne, de Berry et d'Anjou, et ses fils, Charles VI et le fin poète Louis d'Orléans.

Alors naît un art d'agrément, même de volupté, fait pour la jouissance solitaire de l'amateur. Le XIV^e^ siècle est l'avènement d'une sensibilité artistique dont les effets seront immenses : le dilettantisme.

Du monument immense à la miniature délicate l'art était naguère suscité par la foi. Voici que l'affaiblissement de l'esprit mystique laisse place à un art civil et profane. L'artiste ne travaille plus seulement à l'œuvre de la cathédrale, sur le vaste chantier, pour une œuvre pie : il s'en va servir le grand et riche client chez lui, à domicile. Aussi est-il jaloux de sa personnalité. L'anonymat où s'abîmait la modestie de ses prédécesseurs (sauf du maître d'œuvre), il ne s'en soucie plus. Il veut être lui, paraître, signer (pas toujours). Les noms de sculpteurs, peintres, miniaturistes, abondent désormais, et nous connaissons un peu leur carrière. Avant, il n'y avait guère que l'Art, maintenant entre lui et nous il y a l'artiste.

C'était, au XIII^e^ siècle, un art de logique et de franchise. Peut-être ne lui reste-t-il plus, après les avoir épuisées, qu'à se prélasser dans le raffinement. Sur les formes déjà construites, presque arrêtées dans leur perfection, il va broder des variations séduisantes. Naguère du reste l'hégémonie de l'architecture imposait à tous les arts une discipline d'ailleurs joyeusement consentie. En retour elle leur assurait les deux conditions de toute grandeur, le monumental dans le style et la sérénité dans l'expression. Mais l'Art-roi se lasse déjà : alors les autres s'en détachent peu à peu pour suivre leur voie dans le « siècle ». N'exagérons rien; mais il reste que l'ample harmonie dont les ondes nous enveloppaient commence à se dissocier.

A l'art du Moyen Age les choses n'apparaissaient jusqu'ici que comme les formes de l'Idée. Le culte de la pensée le soulevait jusqu'à la hauteur du symbole. Il faut s'atten-

dre maintenant à ce que l'observation de ce qui est l'attarde aux curiosités du « Réalisme ». Ce nouveau venu va susciter deux genres nouveaux, le Portrait et le Paysage, qui n'est lui-même que le portrait des choses. Le XIII^e^ siècle n'aimait que les types généraux et se contentait de résumer en quelques traits la beauté universelle. Désormais on étale celle-ci jusqu'en ses détails, et on y installe l'homme, mais individuel cette fois et fortement caractérisé. Les deux genres vivent du réel : le monde moderne leur fera fête.

L'art des XII^e^ et XIII^e^ siècles était plus que sérieux : grave. La gravité (qui est monumentale) est le génie du vrai Moyen Age. Au XIV^e^ siècle elle se dissipe, et la gentillesse commence à se trémousser dans l'art comme dans la vie. L'Éternité cède à la mode. Enfin l'art du XIII^e^ siècle, c'était la pensée souveraine. Or voici que la sensibilité réclame violemment ses droits. Après la sérénité l'art français veut connaître l'âpre volupté du sanglot. Il avait célébré le calme transcendant des personnages sacrés qui savent, qui voient, ou des humains qui vivent en Dieu : maintenant, comme atteint de névrose, il se laisse attirer par la souffrance, même par l'odeur de la mort.

A cet art, moins près du royaume de la vie spirituelle mais plus près de terre, plus près des sens, peut-être aussi plus près de notre pauvre cœur, avons-nous perdu ou gagné? L'un et l'autre sans doute, comme à chaque tournant de l'évolution. Ce qui est certain, c'est que commence une nouvelle étape, féconde en découvertes, sur la grande route où court depuis le XI^e^ siècle notre inquiétude du beau. Un rythme perpétuel et nécessaire l'amène, qui est le même chez toutes les nations. L'art grec s'y était soumis : après la force sereine du V^e^ siècle il avait savouré le pathétique de Scopas, aux métopes robustes du Parthé-

non il finit par préférer les figures tragiques de Tégée. C'est la loi de l'éternel retour.

Mais deux siècles, deux cents ans, c'est long, même au Moyen Age où la vie des individus et des peuples obéit à un rythme lent. La vie mouvante ne cesse d'y évoluer devant les yeux de l'historien. Aussi, après avoir étudié en bloc l'architecture, qui est l'art le plus autonome, il croit pouvoir sans forcer la leçon des faits discerner dans le « Réalisme » trois périodes, qui le conduisent à la Renaissance où le Moyen Age se perd.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE AU DÉCLIN DU MOYEN AGE

L'esprit et les formes au XIV^e^ siècle. — Le gothique dit « rayonnant ». — L'église. — Originalité de l'architecture féodale : les châteaux.

Le gothique flamboyant : assèchement de la structure et luxuriance du décor. — Le problème de son origine. — L'architecture privée : agrément et commodité. Le château, l'hôtel et la maison.

La fin de l'architecture gothique. — Déclin des formes et survivance des principes.

Parce que l'architecture gothique est vivante, ses formes (non l'essentiel de sa structure) changent avec la pensée et les mœurs du Moyen Age. Elle produit moins désormais. Non que le sentiment religieux ait perdu sa force créatrice. Mais il avait déjà tant créé au XIII^e^ siècle,

tant d'admirables monuments comblaient la piété des foules, qu'il ne restait plus qu'à occuper çà et là quelques vides, et à raffiner.

Ce raffinement nous offre entre 1270 et 1380 à peu près, à Carcassonne, à Narbonne, à Rodez, à Bordeaux, à Seez, à Metz, un « style » nouveau que l'archéologie traditionnelle appelle le « rayonnant ». Le gothique s'y laisse entraîner par l'esprit logicien qui lutte en lui avec le sentiment souple et frais de la vie. Oppressé entre les arcades d'en bas et les fenêtres hautes, le triforium, qui s'épanouissait en arcatures fleuries, s'étiole. Il perd en profondeur, et bientôt va disparaître. Depuis la vieille tribune d'esprit roman et normand, on peut mesurer la force de contraction de l'organisme gothique. Il va sans dire que le divisionnisme s'accroît : il fait plus élégant et plus nerveux le pilier, que chaque moulure suit de haut en bas, s'enlevant en arête fine et précise sur des gorges d'ombre. Plus compliqué aussi le remplage de la fenêtre. Dans le haut il n'était jusqu'ici qu'une rose redentée : désormais la rose s'étire en losange ou en triangle, et pointe partout en angles aigus. Même le chapiteau végétal recroqueville contre la corbeille ses feuillages amenuisés, et les superpose en deux registres comme pour une addition. Selon une tendance secrète déjà perceptible au XIII[e] siècle, c'est dans la « jométrie » coupante que cet art cherche sa fine distinction, quitte à risquer la maigreur. Il subtilise en lignes le peu qui lui reste de substance. Alors ce sont de fragiles merveilles comme Saint-Nazaire de Carcassonne : fragiles, mais résistantes, précisément parce qu'elles échappent aux servitudes matérielles du plein, du poids et presque de la poussée (fig. 1).

Du reste la province cette fois encore impose à ce nouveau gothique son accent particulier. Il n'est que de

regarder par exemple le gothique toulousain aux Jacobins, aux Augustins, aux Cordeliers disparus. Il est envoûté du souvenir de la cathédrale d'Albi. La brique qui l'habille de rouge lui impose les effets de masse, que lui conseille aussi l'austère tradition des ordres monastiques dressés contre l'Albigéisme. Il économise les moulurations,

Fig. 1. — CARCASSONNE. Église saint-nazaire.

Transept du XIV^e^ siècle (entre 1300 et 1321). Délicat exemplaire du gothique rayonnant : supports légers, fenêtres immenses, où losanges et triangles mettent leur maigreur élégante à la place de l'ancien oculus redenté.

et coiffe les baies de mitres triangulaires. Les clochers, fidèles à l'exemple de la belle tour de Saint-Sernin de Toulouse, presque toujours octogonaux, s'étagent en retraits, et ces pyramides cristallisées flanquent sur le côté des nefs uniques, majestueuses comme des forums. Voilà un gothique « rayonnant » qui ne rayonne guère, mais se clôt volontiers aux entreprises hostiles comme au soleil du midi.

Mais c'est l'architecture militaire qui offre au XIV^e^ siècle

le plus beau développement. Signe des temps. L'esprit des français sous la poussée des événements immédiats, est devenu pratique, par suite plus attentif aux nécessités, aux simples besoins ou même aux agréments de la vie, qu'aux aspirations de l'âme. C'est l'âge d'or des châteaux. La guerre de Cent ans et la constitution sous Charles V des grands apanages leur ménage un essor nouveau, où la valeur stratégique et l'effet monumental s'accordent pour composer des chefs-d'œuvre absolus. Avant de disparaître, le donjon, qui à Coucy était le cœur du château, perd de son importance au profit de l'enceinte et des logis qui s'y accolent. Le vieux Coucy lui-même accueille vers 1385, tout contre sa « chemise », deux palais magnifiquement décorés où les statues des Preuses féminisent l'image de l'héroïsme. La forteresse devient donc une demeure fortifiée, en attendant que l'enceinte absorbe le donjon et que le château tout entier ne soit plus qu'un noble logis, où quelques formes guerrières, tourelles, créneaux, merlons, douves, resteront par pur décor comme l'épée le long du pourpoint.

Un monument unique en Europe montre l'étonnante souplesse d'adaptation de cette architecture. C'est le Vatican français, le château des Papes en Avignon (commencé vers 1334), assis sur le rocher des Doms au-dessus du Rhône. Il assure la sécurité d'un souverain temporel, et c'est une forteresse massive, flanquée de tours, dont les contreforts se réunissent en arcades dans le haut pour porter le chemin de ronde. Ce grand parti, déjà appliqué par notre Midi aux Jacobins de Toulouse, ses machicoulis continus, son talus incliné au bas des murs, ses échauguettes, autant de reflets de l'Orient des Croisés. Le château du Pape, l'éternel Croisé, est armé comme le Krak des Chevaliers en Syrie. D'autre part il est le siège

du chef de la grande communauté chrétienne, et c'est un grave monastère autour d'un cloître. Enfin il est la demeure d'un des princes du monde, et c'est un palais magnifique, décoré de fresques par les meilleurs artistes italiens du Trecento (fig. 2). A Pierrefonds (1390-1400) le donjon ne fait plus qu'un avec la chemise, et tout le château

Fig. 2. — AVIGNON. Château des papes (1334-1380).

Masse formidable, dont les courtines s'appuient à des contreforts qui se rejoignent en arcades pour porter les machicoulis, selon des prototypes orientaux. Mais pas de donjon. A la fois forteresse, monastère, logis seigneurial que décorent des fresques italiennes et françaises. *Photo M. H.*

s'enlève d'un seul bloc, gros rectangle flanqué de tours rondes. Bien à l'abri, il commence à s'humaniser, s'ouvre déjà aux commodités et au décor. Le Vincennes de Charles V, petite ville encadrant un donjon élégant dans sa sobriété, conçu par le maître d'œuvre du Roi, qui avait fait le grand escalier du Louvre, Raymond du Temple; les châteaux du duc de Berry, Mehun-sur-Yèvre, Saumur, Dourdan, Bicêtre, montrent tous la forteresse féodale en train de devenir un palais seigneurial.

Le château de Mehun-sur-Yèvre n'est plus qu'une ruine, mais le miniaturiste du duc nous fait voir au vif ce chef-d'œuvre d'architecture militaire déjà civile. Sur de hauts glacis nus qui émergent des douves, au-dessus des parties exposées, s'élance une demeure de féerie. Les tours fleurissent en galeries, vitrées comme des lanternes de phares, et coiffées de plomb ouvragé et doré. Le peintre ne fait point de fantaisie : il fait saillir le caractère, simplement (fig. 3). Le palais urbain se modernise plus vite encore, car la noblesse accourt maintenant vers les villes. La grande salle du palais de Poitiers, à Monseigneur le duc de Berry, avec sa cheminée immense et déjà flamboyante (vers 1410) qui est à la fois un petit logis sur degrés, une tribune de musiciens, une verrière, un appui de statues grandeur nature, est si moderne en son ampleur lumineuse qu'elle est devenue la salle des Pas-Perdus du moderne Palais de Justice : elle a à peine changé de destination. Dans ces châteaux « de Beauté » une humanité nouvelle s'installe pour qui la guerre n'est plus le tout de la vie. Le Roman de la Rose donnait déjà vers 1277 la vision de demeures exquises cachées derrière l'aspect de force, « où l'art d'amors est tote enclose ».

Et l'évolution du château reflète aussi bien les découvertes techniques que les mœurs. Lorsque l'artillerie à feu, née vers 1346, aura à la fin du siècle perfectionné ses ravages, il transformera ses dispositions (fig. 4). Afin de se protéger, il va s'entourer d'une seconde enceinte bastionnée et percée d'embrasures longitudinales pour laisser passer à son tour ses gueules de feu. Soit pour offrir moins de surfaces, soit pour porter lui-même des canons sur ses plates-formes, il va s'abaisser comme s'il s'accroupissait pour cracher son tonnerre.

Ainsi, à aucune époque on n'associa plus intimement

qu'aux deux grands siècles du Moyen Age la science qui calcule, la parfaite exécution technique, l'adaptation aux besoins, et ce qui est la fleur naturelle de toutes ces con-

Fig. 3. — Le chateau de mehun-sur-yèvre.
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.
(Musée de Chantilly.)

Édifié vers 1370 par Guy de Dammartin. La forteresse devient un palais fortifié. Au-dessus des tours et des courtines, belvédères féeriques ajourés de verrières, auxquels les élégantes souches de cheminées servent de contreforts. Flèche vertigineuse en plomb doré de la chapelle.

ditions réalisées : la beauté des proportions et des formes. Rien d'étonnant que l'art gothique se soit propagé en Europe, et au delà. Si la France est sa patrie, le monde

est sa conquête. D'Upsal à Tolède, de Canterbury à la Syrie, la voûte sur nervures croisées a porté notre esprit d'initiative, de logique, d'équilibre entre l'art et la science, entre la technique et l'effet.

Fig. 74. — BONAGUIL (LOT-ET-GARONNE). LE CHATEAU (VERS 1480).
Architecture militaire déjà transformée par l'artillerie à feu. Double enceinte, dont la première, bastionnée, très basse, laisse voir aux tours des embrasures longitudinales pour le tir rasant. Beauté imposante même dans la ruine. *Photo M. H.*

Mais cet art vivant évolue encore. Le XV^e^ siècle, qui est le Moyen Age finissant, ne touche presque pas à la structure depuis longtemps parfaite. Il se contente de donner aux formes une élégance raffinée. La logique exigeante, appuyée sur une science presque trop rationnelle, réduit encore ce qui pouvait rester de pleins dans l'édifice, fait disparaître souvent le triforium et agrandit encore les fenêtres qui descendent, immenses, jusqu'aux arcades. Il supprime volontiers les chapiteaux, fait pénétrer insen-

siblement les nervures dans la masse du pilier, et assèche les colonnettes dont les bases se cristallisent en prismes basaltiques. C'est déjà l'exploitation un peu mécanique

Fig. 5. — VENDOME. Façade de la Trinité (fin du XV^e^ siècle).

Gothique flamboyant. Remplages en courbes et contre-courbes, mouchettes et soufflets, composant une fine résille. Acuité du gâble, élan de la façade entre ses minces contreforts. Aux portes, arcs en anses de panier et en accolade. Art qui meurt en apothéose.

d'une formule. Mais voici la compensation : sur ce corps un peu sec foisonne une décoration luxuriante (fig. 5). Au lieu de sortir spontanément des nécessités et des divisions architectoniques, comme autrefois, elle devient

souvent adventice. Certes la recherche du pittoresque n'enlève rien à la beauté de la masse ni à la netteté de ses profils, car la discipline de la construction gothique reste souveraine; mais dans le détail elle prime le souci de la monumentalité. Les flèches des tours s'ajourent, les culées

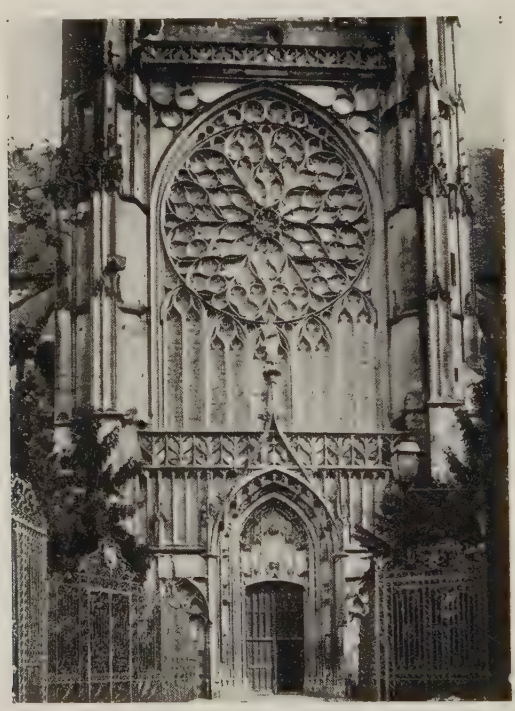


Fig. 6. — SENS. Cathédrale. Façade méridionale du transept.

Rose flamboyante au début du XVI^e^ siècle (comme à Senlis, Beauvais, Limoges). Ne fait plus qu'un avec la claire-voie, et prolonge son ajourement jusqu'à la pointe de la voussure. Vaste réseau de pierre assez fortement agencé par les habiles praticiens pour résister là-haut aux poussées du vent. *Photo N. D.*

se hérissent de fins clochetons. Aux remplages des baies courent des courbes et contrecourbes qui donnent l'impression d'un flamboiement. C'est bien un style « flamboyant ». Facilités pour l'écoulement des eaux? Renvoi

de la pesée sur les cotés? Peut-être, mais surtout virtuosité de dessin dans un art qui a déjà beaucoup de passé derrière lui. Les arcs-boutants mêmes ondulent au lieu de se tendre : à Louviers leur rampant décrit une courbe

Fig. 7. — ALENÇON. Intérieur de la cathédrale.

Milieu du xv^e^ siècle. Gothique flamboyant : voûtes d'ogives ramifiées, liernes et tiercerons, décorés de motifs sculptés. *Photo N. D.*

concave. Blasphème architectonique! Les arcs pointent en accolade tandis que leur intrados se tasse en anse de panier. Tracés de décoration, non de force. Sous la voûte, au lieu des simples nervures croisées court un lacis de liernes et de tiercerons dont les multiples croisements

s'ornent de clefs à décor géométrique. Sans doute les unes et les autres sont des ogives. Mais, soit qu'en partant de la clef elles couvrent les joints à la rencontre des quartiers de voûte, comme les liernes; soit qu'elles soutiennent celles-ci en courant de l'une à l'autre, comme les tiercerons, elles composent toujours là-haut une polygonie compliquée qui dit son dernier mot aux voûtes anglaises en éventail. La flexuosité est générale, et la logique (car il y en a une) n'est que pour guider le caprice (fig. 6 et 7).

Mais plus l'architecture s'abandonne à la fantaisie jusqu'au lyrisme, plus le décor sculpté s'attache au réel. Merveilleusement naturaliste, il choisit maintenant pour modèles les plantes les plus déchiquetées, la vigne vierge, le chardon, la chicorée, dont le ciseau fouille et refouille la dentelle. Le chou est le préféré parce que sa grosse feuille, nervée et onduleuse, est précisément dessinée en courbes et contrecourbes comme les remplages des baies. Décor naturaliste et décor monumental ont même rythme. Aux voussures il s'enlève presque en ronde-bosse sur l'ombre des dessous, où l'on peut passer la main. La ripe suit les nervures grasses, où l'on sent courir la sève. Çà et là errent des bêtes du bon Dieu, des limaçons, des oiselets, « rendus » avec un sentiment très frais de la vie. L'archivolte, le bandeau, c'est tout simplement la bordure naturaliste des miniatures contemporaines qui s'est transposée dans la pierre, assouplie elle-même à tous les effets de la peinture. Cette passion du sinueux, du flexueux, nous la connaissons bien : elle est endémique chez nous aux époques de raffinement. L'accolade ou le décor en S, ce sera le style « Régence », que les contemporains dénommeront « chicorée », puis le gothique troubadour, enfin l'éphémère modern style d'hier (fig. 8 et 9).

Mais quelle sève dans cette poussée gothique d'arrière-

saison! Est-elle française d'origine, puisque l'art gaulois de la Tène courbait et recourbait déjà l'S, qu'avant 1286 la chapelle absidale de la cathédrale de Toulouse offre des meneaux en accolade, et qu'à celles de Clermont, Limoges, Narbonne, les nouveautés de fantaisie ou de

Fig. 8. — TROYES. Cathédrale. Croisillon nord. Crochet du gable.

Le naturisme végétal du gothique flamboyant. Chou frisé, tout en « courbes et contre-courbes », fouillé et refouillé par le ciseau sans rien perdre de sa sève. Alliance rare du vrai le plus scrupuleux et de la vertu décorative.

logique apparaissaient dès la seconde moitié du XIII[e] siècle sous l'inspiration d'un maître d'œuvre que nous soupçonnons très hardi, Jean Deschamps? Est-elle donc née loin de l'Ile de France, dans ce Midi où jadis avait fleuri la gaye-science, et qui par ces audaces prend sa revanche? Est-elle suscitée à la fin de l'occupation anglaise par cette sorte d'humour anglais, le curvilinear? A vrai dire origine nationale et influence anglaise ne s'excluent pas : les

voûtes à nervures compliquées ont pu venir d'Angleterre, mais courbes et contrecourbes, pénétrations, sont bien de chez nous. Il y a en tous cas des régions où l'efflorescence flamboyante nous frappe davantage : celles du nord, où la flexuosité anglaise trouvait pour l'encourager le goût

Fig. 9. — CHAPITEAU DU MUSÉE DE TOULOUSE.

XV^e^ siècle. Traitement du végétal dans le gothique flamboyant. Choix des feuillages les plus découpés. Naturalisme amoureux qui suit avec la fine gradine la circulation de la sève. Technique souple, grasse, et décisive, qui enlève les plans en lumière sur les dessous d'ombre. Sculpture « pittoresque ». *Photo N. D.*

flamand de la luxuriance. C'est peut-être en Picardie, dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale d'Amiens, qu'elle se précise vers 1373 au temps de l'occupation étrangère. C'est dans cette province en tous cas qu'elle donne ses plus belles fleurs, à Rue, à Saint-Wulfran d'Abbeville (fig. 75), ouvragées avec ténuité, comme des résilles. La Picardie n'est-elle pas sœur des Flandres? En plein XVIII^e^ siècle encore on y retrouvera ce style, abâtardi. La

Normandie, elle, fut longtemps terre anglaise. Est-ce pour cela que dès 1370 quelques tracés violonés se glissaient dans les reprises de la façade de la cathédrale de Rouen, et qu'à la voûte de la cathédrale d'Alençon achevée par

Fig. 10. — Église saint-maclou (1437-1460).

Gothique flamboyant, aigu, géométrique, très ouvragé. Composition pyramidale. Porche à cinq baies dont la courbe « épouse » le tournant de la rue. *Photo Touring-Club.*

les Anglais en 1444, à Saint-Maclou de Rouen, à la Tour de Beurre et à l'escalier des Libraires de la cathédrale, la richesse est si exubérante (fig. 10)? Parfois même une sorte de style « perpendiculaire » y tend un réseau de sèches lignes droites. Est-ce encore l'Angleterre qui nous envoie cette raideur élégante, comme naguère le curvili-

near? L'austère Bretagne même, aux cathédrales de Quimper et de Nantes, amenuise et ploie la pierre. Elle courbe même son dur granit : le chevet de l'abbatiale du Mont-Saint-Michel le fleurit de pinacles, de crochets, de fleurons, qui restent insensibles malgré la hauteur au vent du large et à l'air marin. Paris, qui n'est jamais en reste pour la mode, élève la nef de Saint-Gervais, Saint-Nicolas-des-Champs (1420-1480), des parties de Saint-Séverin (1489-1495), et surtout le joli porche (1431-1439) de Saint-Germain-l'Auxerrois, ouvragé comme un bijou, et sans sécheresse. Partout jubés et clôtures de chœurs sont découpés et ajourés comme du bois. C'est même méconnaître le « génie » de la pierre que de lui imposer les effets des autres matières. Le jubé du Faouet dans l'austère Morbihan est du moins une dentelle de vrai bois (fig. 11). Mais alors ce renoncement de l'architecture de pierre en faveur d'effets qu'elle ne peut atteindre avec autant de sûreté, est lui-même un signe de déclin.

Ce gothique flamboyant qui paraît une recherche dans la maison de Dieu est chez lui dans l'hôtel du noble et du riche bourgeois. C'est pour la façade intérieure, sur la cour, qu'il réserve jalousement sa plus riche efflorescence. Souvent elle nous séduit d'autant plus qu'elle s'appuie par derrière à l'ancienne forteresse d'aspect hostile. Une fleur sous la cuirasse. Ce brusque effet de contraste nous est offert, par exemple, aux châteaux de Josselin et de Châteaudun (fig. 12). Il n'est rien de plus aérien, de plus suspendu, que les lucarnes du premier. Ces fragiles édicules, qui éclairent et aèrent le comble pour le rendre habitable, sont une des dernières fleurs de l'architecture gothique civile. La lucarne est si nécessaire au toit aigu qu'elle restera sous le nom de mansarde jusque dans notre architecture classique, quitte à perdre la dentelure menue

qui la faisait si précieuse mais si délicate là-haut sous les intempéries, et si difficile à entretenir. Toujours le don du Moyen Age comme de l'art grec, de faire de la

Fig. 11. — LE FAOUET (MORBIHAN). Jubé de l'église.

Le gothique flamboyant adapté aux clôtures du chœur. Richement dentelé dans le bois des forêts bretonnes. Triomphe de l'arc en accolade, et du lacis courant sur les surfaces. Composition très architectonique malgré la luxuriance du détail.

nécessité beauté. Quant à Châteaudun, le caprice de Dunois et la fantaisie du maître d'œuvre se sont concentrés sur l'escalier pour en faire une féerie. Au lieu d'être dans une tourelle saillante selon l'usage, il s'emboîte dans une cage intérieure. Mais elle est ouverte, et le décor

prend sa revanche aux immenses baies qui l'éclairent : la vis tourne derrière une guipure suspendue. Le meilleur exemple de cette architecture privée, création de mœurs nouvelles, où le sens des commodités pratiques et de l'agrément s'associe avec l'orgueil du parvenu, est la Grand'maison de Jacques Cœur à Bourges (1443-1451). La cour s'ouvre sur la rue en avant de la demeure : c'est la tradition de la villa gallo-romaine, contraire à celle de l'Italie qui l'encadre de tous côtés comme faisait l'antique maison romaine. Porte cochère et petite porte aux piétons, accolées, satisfont au bon sens pratique en narguant la symétrie factice (fig. 13). C'est toujours la franchise du Moyen Age. Galerie d'un côté, reste de l'atrium et du cloître, office de l'autre, sont en équerre avec le logis du Maître. A la façade du logis, l'escalier saillant dans sa tourelle donne du mouvement. Chaque organe vital de la construction s'affirme ainsi en saillie et en élévation. Au relief de la surface correspond toujours un sursaut de la silhouette : combles aigus de la tourelle et de la chapelle. Accidents sans doute, mais voulus et logiques : c'est la variété de la vie, bien supérieure à l'uniformité abstraite de l'art classique. Aux baies, la « croisée » déjà ancienne remplace systématiquement le remplage, et c'est un événement, car elle affirme la beauté des angles droits. Son linteau va préparer la voie à l'architrave antique. Une décoration charmante court à toutes les divisions, ou est jetée pittoresquement sur le plat des murs, familière, bourgeoise, narquoise même. Voici le petit sujet de genre en bas-relief monumental : des boîtiers de miroirs il s'est haussé sur l'édifice, et sans rien perdre de son humour. La distribution est pratique, déjà moderne : « il y a bien plus de confort et d'intimité chez Jacques Cœur à Bourges que chez le grand Roi à

Versailles ». C'est la vraie tradition française. Interceptée par l'art classique, elle renaîtra dans l'hôtel du XVIII[e] siècle au temps heureux de de Cotte et de Boffrand.

Quant à la maison, la négligence de l'histoire de l'art à

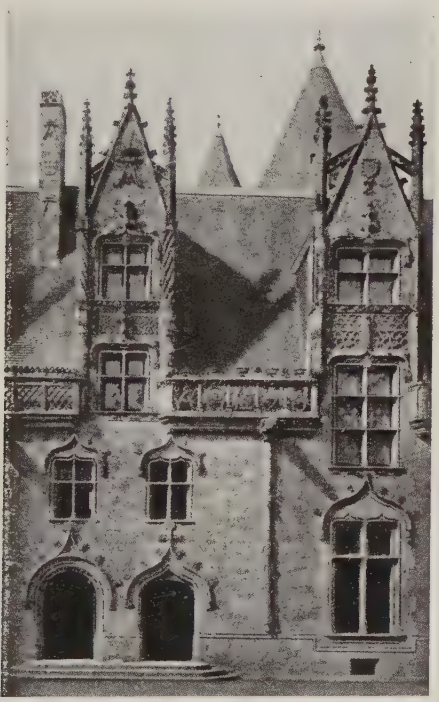


Fig. 12. — JOSSELIN (MORBIHAN). FAÇADE INTÉRIEURE DU CHATEAU.

Entre 1490 et 1505. Le gothique flamboyant dans l'architecture civile. Lucarnes ouvragées, s'ouvrant à deux étages dans le comble aigu, et par des fenêtres « croisées » (sans remplages). Richesse de la balustrade à devises qu'elles interrompent. Sur les baies, arcs en accolade ornés de crochets en choux frisés. *Photo E. Lefèvre-Pontalis.*

son égard est surprenante. L'Eglise n'est que pour Dieu, et souvent unique en la cité. D'autre part château, palais, hôtel, sont des demeures d'exception, pour des privilégiés. Mais dans quel cadre vivait le peuple innombrable de France, et quelles formes avaient pour ainsi dire été

53458

modelées par les besoins de sa vie? Quel aspect cette foule de logis anonymes donnait-elle à nos rues, à nos villes du Moyen Age? C'était la vision familière que chacun gardait d'elles, celle que nous-mêmes, si nous avons le sens du passé, nous devons essayer de ressusciter d'après les nombreux exemplaires de cet art, populaire entre tous, et bien plus spontané que l'autre. S'il offre moins de grands problèmes techniques, il a plus de racines dans la vie. Il est né plutôt que fait.

A ne regarder que la fin du Moyen Age la maison du Midi, dans la vieille cité de Cordes par exemple, est en belle pierre ou en brique. Le climat la dispense des combles. En revanche elle s'ouvre volontiers en portique au rez-de-chaussée, et au premier étage en loggia. Mais celle du Nord a décidément plus de saveur. Le ciel voilé, les mœurs, la modicité de l'espace et l'étroitesse des rues lui ont fait sa figure. Elle tourne vers la rue son petit côté, s'enfonce en profondeur, et dresse son pignon pointu dessiné par les rampants du toit. Tous ces pignons côte à côte découpent sur le ciel de France une silhouette en zigzags, qui donnait et donne encore à nos plus vieilles rues une physionomie vive et de l'accent. Les peintres l'ont fixée à l'envi, de Jehan Foucquet à Bonington. Presque toujours elle est en bois assemblé et chevillé. En Normandie surtout on sent la tradition vivante des charpentiers scandinaves, celle-là même qui va bientôt construire comme une carène de bateau renversée l'église Sainte-Catherine à Honfleur, à deux pas de la mer. Poutres, sablières, poteaux et potelets sculptés font l'armature de la façade, et parfois ce colombage la recouvre toute, si bien qu'elle n'est plus qu'un immense bahut, un beau meuble ouvragé, dressé le long de la rue. Ses bois équarris à la main, non sciés à la machine, offrent des déformations qui nous

touchent, comme toujours la marque du travail de l'homme. Mais le plus souvent il laisse place entre ses croix et ses losanges à un empilage de matériaux parfois

Fig. 13. — BOURGES. La grand'maison de Jacques Cœur.

Cour intérieure (1443-1451). Le gothique flamboyant dans l'architecture privée. Tous les organismes font saillie en surface et en hauteur. Tourelles d'escaliers au milieu et dans l'angle. Lucarnes et fenêtres à meneaux croisés, abondance de lumière, commodité des dispositions, riche décor. *Photo N. D.*

polychromes (fig. 14). Colombage et hourdis, l'effet de couleur est charmant. Les fenêtres croisées à petits carreaux, petites mais multipliées, boivent avidement la lumière, qui fait la santé, la gaieté. Comme les parois légères ne pèsent pas, les étages s'avancent en encorbel-

lements superposés. Des deux côtés de la rue ces logis allaient donc à la rencontre l'un de l'autre, avec bonhomie, et leur sollicitude interceptait pour le passant l'excès du soleil, du vent ou du froid. Notre esthétique urbaine la plus moderne tend au contraire au retrait progressif

Fig. 14. — BAYEUX. Maison de la fin du XV[e] siècle.

Etal au rez-de-chaussée, étages en encorbellements, pignon aigu, empilage de matériaux entre les colombages de bois. L'accommodation aux mœurs du temps égale le pittoresque de l'effet. *Photo N. D.*

des étages et à la dissimulation des toitures. Mais telle était alors l'accommodation à la quotidienne vie française, que ce type de logis a vécu presque jusqu'à la moitié du XVII[e] siècle; et tel est son charme pittoresque, si national, dans les vieux quartiers de nos vieilles villes, à Caen, Rouen, Bayeux, Tours, etc., que l'attachement populaire

en a sauvé beaucoup du vandalisme moderniste. Il donne à Lisieux son caractère unique.

Si forte était la vitalité de l'architecture ogivale, qu'elle ne meurt que vers le milieu du XVI^e^ siècle, en pleine Renaissance. Alors même, est-elle bien morte? Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles Orléans élevait la dernière des cathédrales gothiques. Pastiche? ou survie? Survie plutôt, car les maçons provinciaux restaient fidèles aux traditions dans la coupe des pierres et l'expression des formes. Quand il s'agit de celles-ci on peut, il est vrai, toujours discuter; mais les principes, ce qui vaut mieux, n'ont jamais disparu. Même les églises baroques du temps de Louis XIII, même la chapelle de Versailles, sont d'esprit gothique sous un habillement classique. Localisation des poussées, grandes portées de nervures, substitution de verrières aux murs, c'est aussi notre architecture métallique. La Galerie des machines, détruite, nos grands magasins de nouveautés, sont en un sens les héritiers de Notre-Dame d'Amiens. Avec le fer, le ciment armé, élastique et souple, inapte aux surfaces mais excellent au support, maintiendra longtemps le rôle de la nervure.

Comment et pourquoi cette architecture n'est-elle plus, en ses formes, que du passé? Était-elle épuisée au début du XVI^e^ siècle, ou est-ce l'art nouveau qui l'a tuée? Cet art merveilleux de calcul et d'équilibre, pourquoi n'est-il pas devenu l'art moderne? Nous répondrons à cette question difficile en regardant une dernière fois l'art du Moyen Age au moment où il va disparaître.

CHAPITRE III

LA FRANCHISE DÉLICATE. L'ART DE COUR AU XIV^e SIÈCLE (1326-1422).

L'avènement du « réalisme » et ses causes. L'Art de Cour et le règne de la femme.

La sculpture. Les marbriers de la Meuse et le goût du portrait. — Donateurs et gisants. — Maniérisme et mode du « hanchement ». — Les Vierges. — Ivoires religieux et profanes.

La Peinture. Grâce de Sienne, pittoresque de l'Orient, distinction des Valois, et véracité franco-flamande. — La peinture murale et le polyptique. — Les audaces de la miniature à la Cour du duc de Berry : portrait et paysage.

Un art de Cour fleurit à Paris autour du roi cultivé Charles V, et autour de Charles VI avant la folie (1392), avant les catastrophes qui dispersent la Royauté, les princes et les artistes. Même après la dispersion il fleurit dans les petites cours des princes apanagés, frères et oncles des deux rois, jouisseurs effrénés qui cherchent dans l'art le rayonnement de leur moi, à Orléans, Dijon, Bourges, Riom et Poitiers. Mais ici ou là c'est toujours art (et déjà article) de Paris. Paris commence alors jusqu'à la guerre civile de 1410, sa brillante destinée de centre artistique de l'Europe. L'Ile de France, berceau de l'art gothique, reste donc souveraine, mais elle concentre sa vertu dans la Ville royale, ville des Valois, et celle-ci dans la Cour, qui règle le goût du pays. Art raffiné, et d'une élégance qui volontiers se fait mièvre. Art mondain, où la femme dit presque toujours le dernier mot. Au XIII^e siècle, en dehors des grandes Allégories et de la Vierge

elle ne paraissait guère, et toujours savait garder réserve et dignité. Désormais elle est partout, et jusque dans l'Église insinue sa fine séduction. Cet art parisien est donc en grande partie un art féminin. La mode même y aide : à partir de 1340 le costume, qui jusque-là était long et ample, devient court et serré; cette prestesse sautillante n'est pas précisément d'effet monumental.

Les sculpteurs affluent à Paris. Presque tous, André Beauneveu de Valenciennes, Jean de Liége, Jean de Cambrai, Pépin de Huy, viennent des provinces franco-flamandes, mais raffinent au cœur de France, à la Cour entre les Cours, le goût qu'ils avaient contracté chez eux sous notre influence. Et cela sans sortir du vrai, qui s'impose désormais aux yeux des français.

Aussi la sculpture monumentale se relâche de son ancienne subordination, non sans scrupules. On sent que la statue est taillée encore avec la pensée, non plus avec la hantise de la paroi. Elle n'est plus le décor d'un pilier, adhérente par le dos à un organe de support, mais posée. Ce qui n'était au XIII^e^ siècle qu'une exception devient la règle; le personnage sacré ne fait plus partie du monument : il l'habite, comme un locataire. Aussi, au lieu de garder étroitement le contact il se tourne un peu de côté, se « hanche », se penche vers le fidèle, remue, comme il fait dès 1314 à la façade du croisillon nord de la cathédrale de Bordeaux.

La piété maintenant orgueilleuse aboutit à une inconvenance que le XIII^e^ siècle n'avait jamais connue : le donateur. Dans l'église où jusqu'ici n'avaient accès que les saints le voici, à la fois tourné vers ce qu'il offre et vers nous qu'il prend à témoin de son offre. Non que ce soit son premier avènement. Il est si naturel, que les byzan-

tins l'avaient installé dans leurs mosaïques, qui sont le don le plus riche qu'un particulier puisse faire à Dieu en se perpétuant lui-même dans une matière éternelle, et les artistes romans dans tous leurs arts, même dans leurs vitraux, puisqu'à Saint-Denis l'abbé Suger s'est mis à genoux, tout petit, au bas du vitrail de l'arbre de Jessé. Mais dans le monde individualiste où nous entrons il va faire une fortune inouïe. Beau motif d'ailleurs, surtout pour la plastique. Nulle part, ni dans la miniature, ni dans le vitrail, il n'égale l'intérêt de ces statues qui s'imposent avec toute l'autorité de la ronde-bosse, en donnant l'illusion de la personne elle-même. Il n'est plus tout petit comme dans la vieille iconographie, mais à l'échelle, monumental : tantôt debout, soit dans la partie de l'église élevée à ses frais comme Bureau de La Rivière et Charles V aux contreforts d'Amiens, vers 1375, soit de chaque côté du portail comme Charles V encore et Jeanne de Bourbon vers 1375 au portail des Célestins (fig. 15). Selon un thème très ancien qu'on voyait déjà dans la Procession des Saints à San Apollinare Nuovo de Ravenne il lui arrive de tenir entre ses mains, mais dans un pan de son manteau par délicate pudeur à l'égard d'un objet sacré, son présent, petit modèle de l'église qu'il a fondée. Tantôt il s'agenouille, comme bientôt Philippe le Hardi (fig. 33) et Marguerite de Flandre au portail de la Chartreuse de Champmol qui est leur fondation (1383). C'est le puissant Claus Sluter cette fois qui les taillera pour cette place ; et sous sa main le motif atteindra à sa plus haute vertu plastique. Ce n'est pas parce que Philippe a ici les mains jointes, car la tradition datait de loin pour les gisants de la sculpture funéraire, mais parce que son regard est tendu vers la Vierge du trumeau et le logis où Dieu habite. Le grand manteau descend en cadence sur les épaules et se relève

en petite vague sur les talons. Beau rythme, transposé des peintures de manuscrits, et qui va se transmettre aux orants des tombeaux. En général le donateur à genoux est présenté par un patron debout qui se penche en le

Fig. 15. — CHARLES V.
(*Musée du Louvre.*)

Le réalisme au XIV^e^ siècle. Portrait véridique et d'une bonhomie familière : ressemblance physique et morale. Mais toujours dans le style monumental : statue de portail.

prenant affectueusement par l'épaule : composition par contrastes où ces artistes s'en donnent à cœur joie de leur beau métier. Il va sans dire que le donateur est toujours un portrait, et cette fois d'un original bien vivant, et voulu tel par les deux intéressés, l'artiste et le modèle.

Le Portrait, voilà bien le roi de ce Moyen Age déclinant. Précisément c'est lui qui en marque le déclin. Il n'est pas en effet une pensée d'éternité, mais le contact immédiat avec la vie, et avec la vie individuelle c'est-à-dire particulière et précisée, forçant l'imagier à une structure plus compliquée, à des plans plus détaillés, tout animés d'accents. Il éloigne du type général où se complaisait le XIII^e^ siècle, en même temps que de l'abstraction où tombera plus tard l'Académisme. Mais par chance, comme à cette époque forte la plupart de ses modèles sont représentatifs, il suffit que l'imagier exalte le caractère individuel pour atteindre à la hauteur des universaux. Il est pour cette plastique déjà séculaire une cure opportune de santé. Et c'est après tout une noblesse que de chercher à saisir dans un bloc, avec ciseau, maillet et gradines, cette chose subtile qui est de l'âme : l'expression « singulière », unique, d'une personne qui vit. Le Charles V du portail des Célestins, vers 1375, est d'une bonhomie souriante et toute familière. Il se penche un peu pour nous adresser la parole, légèrement narquois en sa bonté. Mensuration *ad vivum* et étude physionomique ont collaboré chez l'imagier, qui avait d'ailleurs le sens aigu de la vie. Mais la passion du vrai a sa rançon terrible, qui se retourne contre elle : en serrant de près le modèle elle le vieillit. Le Charles V du contrefort d'Amiens, vers 1375-1380, déjà penché par la fatigue et ridé, fléchit la tête sous le poids de la couronne et tient à deux mains son sceptre trop lourd. Seulement toutes ces statues gardent encore dans leur franchise mesure et gravité. L'imagier a encore dans le sang la discipline des anciens chantiers ; et c'est une heure éphémère que celle-ci, où vérité et valeur décorative vont de pair.

Portraits aussi sur le tombeau. Il importe peu qu'il soit un sarcophage isolé ou enfoncé au creux de la

muraille, ou qu'il s'abrite sous un haut catafalque hérissé de pinacles (fig. 16), sorte de petite église dans la grande, comme il sied à des papes (papes d'Avignon de Jean XXII

Fig. 16. — AVIGNON. NOTRE-DAME DES DOMS. TOMBEAU DU PAPE JEAN XXII.
Fin du XIV^e siècle. Type des tombeaux pontificaux du Midi, probablement sur le modele des tombeaux anglais. Motif essentiel du haut baldaquin, gothique de structure et de formes, plus chrétien que la cuve rectangulaire. Beaux effets d'ombre funéraire sur le gisant.
Photo N. D.

à Clément VII). Là n'est pas la marque de l'évolution. On pourrait même reprocher à l'édicule ambitieux de trop accaparer l'intérêt s'il ne ménageait un effet artistique très émouvant : l'ombre mystérieuse projetée sur

l'auguste gisant. L'important, c'est celui-ci. Le XIII^e siècle avait tenu à donner au défunt les traits impersonnels de qui est entré en Dieu. Maintenant, le voici qui reste lui-même, strictement ressemblant, peut-être même plus caractérisé que durant sa vie, car la Mort est un sculpteur implacable qui serre le modelé. Et c'est une étape décisive de notre art comme de notre sentiment religieux. Pour assurer cette sincérité paradoxale qui rend la mort vivante à force de naturel, la figure des grands est taillée d'après un moulage pris sur le défunt au moment même où il vient d'expirer. La large face de Philippe III à Saint-Denis (1307), fendue par une bouche immense où s'est figé un sourire, est la première application à un roi de cette véracité macabre (fig. 17).

Cette pratique est-elle l'origine du réalisme dans la sculpture funéraire? Non sans doute, car celui-ci n'est qu'un cas particulier dans un mouvement immense du goût. Le « réalisme » ne vient pas des Flandres, comme on l'a cru, avec les probes tumbiers de la Meuse, car il y a au Louvre une œuvre charmante (même dans la mort), dont le témoignage est décisif. Charles IV le Bel et Jeanne d'Évreux sa femme, étendus sur leur dalle, ont été taillés vers 1371 par Jean de Liége. Or ce flamand de Flandre taillait comme on caresse : il a donné à ces gisants des formes fines, au couple une expression tendre, à l'ensemble quelque chose de délicat et presque de menu. Dans leur marbre brillant comme porcelaine, tenant sur leur poitrine comme s'ils serraient leurs bijoux un petit sac de cuir où sont leurs entrailles, ce sont deux poupées, dirait-on, que le tumbier a inclinées sur le dos pour les « endormir ». Robert d'Artois (à Saint-Denis), taillé vers 1320 par Pépin de Huy, fait avec élégance un léger mouvement de côté. C'est que le Liégeois avait déjà respiré en

Flandre l'air de France partout épandu, et en France même l'air de Paris dans l'atmosphère de la Cour. Certes les joues commencent à se creuser, les yeux à se clore, comme sur la figure glacée de Guillaume de Chanac au Louvre vers 1350 : c'est âpre cette fois comme du Donatello (fig. 18). Quand les yeux resteront ouverts, un parti pris d'atelier

Fig. 17. — PHILIPPE III, ROI DE FRANCE.
Statue funéraire, par Pierre de Chelles et Jean d'Arras.
(Église abbatiale de Saint-Denis).

1299-1307. Portrait véridique, taillé dans le marbre probablement d'après un moulage ancien pris sur le cadavre, mais revivifié par un délicat remuement des plans qui arrive jusqu'au sourire.

leur infligera une sorte de strabisme. Aux mains de Jean de Dormans les veines font saillie comme dans la vie : erreur physiologique qui est une méprise du réalisme même. Le gros et court Duguesclin à Saint-Denis a les yeux sortants; peut-être même l'imagier Robert Loisel vers 1397 (ou Thomas Privé) y a-t-il marqué la cicatrice du coup de lance reçu quand il boutait hors les Anglais. Mais à dire vrai cet art funéraire, tout comme au XIII^e^ siècle bien que

par d'autres moyens, s'obstine à ne pas voir l'horreur du néant qui l'obsède. Ni les tares de la figure ni même le léger mouvement du genou qui se soulève n'enlèvent grand'chose encore à l'imposante majesté de la Mort. Cet art réaliste reste de très grand style. André Beauneveu est puissant, mais sans brutalité.

Cependant, quand le sens monumental commence à

Fig. 18. — ECOUIS (EURE). STATUE TOMBALE DE JEAN DE MARIGNY.
Vers 1350. Le réalisme dans le portrait funéraire. Maigreur ascétique, et plis profonds autour de la bouche. Caractérisme vigoureux mais large qui rappelle l'art de Donatello.

s'en aller les modes d'atelier arrivent. C'est fatal. Il en est deux qui sont charmantes précisément parce qu'elles ne sont pas de haut goût. L'une complique les plis, les casse, et dans le bas du costume les pose sur le sol en zigzags presque horizontaux. Le personnage se dresse ou s'assied sur un crépitement de coups de fouet. Qu'est devenue la loi de gravité et la pondération du grand XIII^{e} siècle? L'autre dépasse la portée d'un engouement du jour : c'est le fameux « hanchement ». Il affecte surtout la pose féminine, car la femme est toujours sou-

veraine dans cet art, qui lui confère même, comme au château de Coucy, la dignité de Preuse. Souveraine, elle l'est sans partage dans l'intérieur des châteaux et des palais. Coiffure et costume, les statues féminines de la grand'salle

Fig. 19. — JEANNE D'ARMAGNAC (?) ET JEANNE DE BOULOGNE (?).
Statues décorant la cheminée de la grande salle du Palais du duc de Berry, à Poitiers.

Vers 1389. « Réalisme » délicat de l'art de Cour. Maniérisme du hanchement, sourire délicat, sens de la mode.

du palais de Poitiers (fig. 19) sont en même temps que des portraits de piquantes gravures de mode. Comme sur les prospectus de nos grands magasins elles prennent la pose, et d'un geste maniéré tiennent une fleur, en souriant. Rien n'est précieux comme l'enroulement de

leurs tresses et la bordure orfévrée de leur cotte. Pour elles la pointe amoureuse du ciseau cisèle, sertit, précise le « rendu ». La plus douce gradine a caressé dans la pierre cette chair, qui est faite pour la pénombre de la grand'salle, c'est-à-dire du salon, non pour le grand air des façades. La femme est souveraine même dans la statuaire religieuse, où elle module la ligne, amenuise l'expression, et va jusqu'à modifier le type de la Vierge.

La Vierge ? Ce n'est plus Notre-Dame, toujours noble de style parce qu'elle était à la fois la mère divine et un personnage monumental. C'est une vraie maman, bourgeoisement maternelle, qui caresse son enfant, lui sourit et le fait jouer (fig. 20). Front bombé, petits yeux en amande, sourcils indistincts et bouche mince qui sourit presque toujours, elle a l'air d'une gracieuse adolescente.

C'est elle surtout qu'affecte le maniérisme du hanchement : il détend la silhouette en pose familière, fait onduler les formes et converger joliment les plis vers une hanche. De là ils retombent en éventail, et se posent à terre en paraphe. Ce sont effets d'alanguissement, piquants dans un art jusque-là de haute tenue et robuste. Ils vont durer cinquante ans dans une Europe éprise de grâce. Comme un grand nombre de ces vierges exquises sont d'ivoire, on a pu se demander si elles « n'épousent » pas la courbure de l'oliphant d'où l'imagier les a tirées. Mais statues de pierre et de bois sont aussi coquettement ployées. La Vierge dite d'Évreux au Louvre (fig. 21) est d'argent doré, mais ce n'est pas le métal qui la rend « précieuse ». Faut-il arguer de la nécessité de l'équilibre qui les fait pencher du côté opposé où elles portent l'enfant? Mais Prophètes, Apôtres, l'Adam de Saint-Denis, fléchissent aussi en arc leur taille souple. Il y a là peut-être une mode de Cour, ou un poncif d'atelier, mais plus

sûrement une étape nécessaire que l'on retrouve dans la plastique de tous les pays. Après la tenue monumentale, l'abandon familier. Encore un rythme artistique où la Grèce du IVe siècle s'était complu après les Apollons archaïques au port d'arme. Seulement elle sut échapper à

Fig. 20. — PARIS. Notre-dame. Vierge du pilier.
Art très humanisé. La courbure du « hanchement » au XIVe siècle. Sourire délicat, et léger maniérisme du geste. *Photo N. D.*

l'air de mode : il n'y a point de « manière » chez les Olympiens, même lorsqu'après leurs « travaux » ils laissent comme Vénus reposer leur beau corps sur une hanche. Mais chez nous la statuaire d'appartement s'annonce, et tout naturellement elle fait son entrée en minaudant un peu.

Le sourire même éclaire toute cette sculpture religieuse.

Il erre, un peu banal parfois, sur les lèvres de ces Vierges-mères qui ne sont plus que des mamans avec leur bébé dans les bras ; dans la mort même, sur la figure de certains gisants. Il y a au musée d'Arras une morte qui

Fig. 21. — VIERGE DE JEANNE D'ÉVREUX (1329).
(*Musée du Louvre.*)

Orfèvrerie en argent doré sur piédestal émaillé. Reflet de la grande statuaire dans l'art industriel. Style du XIV^e^ siècle : hanchement, tendresse familière, et déjà quelque maniérisme jusque dans la noblesse.

est surprenante. Elle a une sœur au musée de Toulouse. Serrée dans le voile de veuve qui presse sur ses tempes les touffes de cheveux et emprisonne le menton, c'est certainement un portrait, mais enveloppé d'élégance, presque de coquetterie. Et elle sourit en pinçant les lèvres, en plissant ses yeux ouverts. Il est évident que le sculpteur n'a pas cherché l'expression du néant. Même

sur le visage d'une morte il n'a pu se défendre d'éveiller, très doucement, à la commissure des lèvres et des yeux, un léger remuement des plans, un imperceptible glissement de lumière. Avant de faire du sentiment il éprouve son métier : de la pointe du ciseau il caresse, en pur

Fig. 22. — Tête de statue tombale.
(*Musée d'Arras.*)

XIV^e^ siècle. Très bas relief taillé délicatement dans une mince dalle de marbre. La grâce du sourire : recherche technique d'un beau remueur de plans jusque dans l'image de la mort. *Photo N. D.*

artiste, le visage « souef et gracieux » que la macabre devrait modeler durement. Ce n'est pas un sourire expressif, mais technique (fig. 22 et 23).

La miniature du reste, avec la peinture et le dessin, est largement complice de cette coquetterie. Complice encore ou même instigatrice lorsque le bas-relief pose sur la grande page du Livre de pierre, à la façade du croisillon

nord de la cathédrale de Rouen par exemple, à celle de la cathédrale de Lyon (1308-1332), des petits quadrilobes pétillants de fantaisie, où ligne et forme se mettent en frais autour du sujet de genre, enlaçant même la femme et l'amant sous les feuillages du printemps qui protègent leur intimité. Même dans les bas-reliefs à sujets proprement religieux le divin condescend à la gentillesse : au pourtour de Notre-Dame de Paris, non loin des scènes de la vie des étudiants, qui mettent tant d'élégance dans les ébats scolaires, l'Assomption de la Vierge se fait dans un vol d'anges comme dans un battement d'ailes.

Rien d'étonnant que la sculpture d'ivoire ait une fortune inouïe, presque autant que dans la précieuse Byzance. L'érudition de M. Kœchlin l'a suivie pas à pas. Art exclusivement français cette fois, et rien que de Paris. Que ces fragiles merveilles y soient une industrie courante, c'est la preuve que la capitale des Valois est reine de la finesse dans une Europe qui de Sienne à Londres en a le besoin morbide. C'est que le « morphi » est une matière à la fois précieuse et vivante, dont la chair délicatement veinée tente la caresse du ciseau. Pour ne la point gâter défense est faite à l'ivoirier par les règlements de la corporation de la travailler à la lueur falote de la chandelle. Et pourtant l'artisan du Moyen Age, qui ne peut concevoir la plastique incolore, la teinte toujours, comme le coroplaste athénien teintait l'argile. Délicatement, il est vrai. Cette petite sculpture amenuise les grandes choses du siècle passé : la statuette n'a plus comme au XIII^e^ siècle l'ambition de réduire la sculpture monumentale en lui laissant toute sa grandeur. Elle courbe maintenant le corps de Notre-Dame à son « maniérisme » et pince son sourire. Sur les diptyques « à décor de roses » les scènes superposées s'encadrent bien d'arca-

tures et de gables qui sont descendus du monument, mais l'effet est aussi menu que l'échelle, et ces tabernacles « cloants » qu'on emportait avec soi, sur soi, enferment le drame sacré comme dans une boîte à joujoux. Ces petites scènes oublient le style du tympan

Fig. 23. — Tête de statue tombale.
(*Toulouse, Musée des Augustins.*)

Première moitié du XIVe siècle. Jusque dans la mort (yeux clos, traits pincés, voile de religieuse) souci persistant d'élégance, euphémisme du sommeil, et caresse du modelé jusqu'au sourire. *Photo R. Koechlin.*

de pierre pour celui des feuillets qu'enlumine le peintre de manuscrits : ce sont des miniatures sculptées. Il est vrai que si la grandeur y perd, la liberté y gagne : la Passion se tortille, la pantomime s'échauffe, tout le drame s'exalte avec une violence de névrose autour du Christ tordu sur la croix en zigzags inédits. Les groupes pressés

sur un seul plan, sans fond, sans horizon, font prévoir les retables d'albâtre peint où va grouiller le réalisme pittoresque du siècle suivant. Et voici que sur les coffrets et boîtiers de miroirs osent se montrer des scènes de romans courtois. Tel boîtier de Cluny rappelle singulièrement les esbats des joyeux gallants sous les orangers, la dame assise avec un petit chien sur les genoux, le chevalier au faucon, qui représentent les plaisirs du monde dans les fresques du Triomphe de la Mort au Campo Santo de Pise et dans la Chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella de Florence. En faveur des couples d'amoureux, de Tristan et d'Yseut, de la Chevauchée, du Tournoi ou du Jeu d'échecs, le tour galant passe dans le dessin et la caresse dans le modelé. Par la porte du Château d'Amour c'est l'art profane, avec ses délicatesses techniques, qui fait sa joyeuse entrée.

Pierre ou ivoire, cette plastique délicate rayonne au loin. Giovanni Pisano et ses confrères toscans connaissent nos Vierges tendres qui reposent sur une hanche. Si le sentiment de la vie commence à remuer la forme avec Giotto, c'est peut-être qu'un rayon d'outre-monts est venu, non éveiller son génie, mais le stimuler. Il dégèle les grands schémas théologiques des peintres mosaïstes romains et des décorateurs byzantins de Mistra. Et lorsqu'en 1404-1424 Ghiberti fixera sur la porte nord du Baptistère les vingt quatre-feuilles de la vie du Christ, tout imprégnés encore de la tradition gothique, c'est un reflet des quadrilobes de la cathédrale de Rouen qui se sera glissé jusqu'à lui pour enrichir son originalité native.

C'est encore un art de Cour celui qui au XIV^e^ siècle fait œuvre de plate-peinture pour le roi Charles V, pour ses frères et son successeur. Les peintres, André Beauneveu,

Jacques Coene, Jean de Bruges, Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg, Jean Malouel, sont comme les imagiers, originaires des pays que nous appelons flamands; mais déjà francisés chez eux, ils s'affinent encore par la grâce de l'Ile de France et des Valois. Et puis, ils colla-

Fig. 24. — La vierge et l'enfant.
(*Ancienne collection Aynard.*)

Style cosmopolite du XIVe siècle, dit « de Sienne » ou « de Lombardie », qui ravissait les cours raffinées des princes Valois. Début du sortilège italien. Alanguissement où vient finir l'art byzantin, dessin aménuisé des yeux et des mains, morbidesse de l'attitude.
Photo Lemare.

borent à un curieux style cosmopolite, dont Paris n'est que la brillante capitale.

Ils découvrent en effet avec ravissement deux vieilles cultures exquises. L'une, c'est l'Italie toscane du Trecento, « l'ouvraige de Lombardie » ou de Sienne. Ils sont secoués par sa force dramatique ou imprégnés de sa tendresse.

Toute leur iconographie si passionnée vient de Duccio, de Simone di Martino, de Giotto, qui copiaient eux-mêmes les thèmes byzantins et les vieilles fresques de Cappadoce. Lorsque le dessinateur du Parement de Narbonne jette la Vierge éplorée sur son fils descendu de la Croix, dans un embrassement éperdu, c'est qu'il a vu un tableautin de la Passion de Simone. Jehan Pucelle copie une Crucifixion de Duccio sur le grand retable de la Maestà de Sienne. Les miniaturistes du duc de Berry, les frères de Limbourg, copient le Christ sur le chemin du Calvaire, douloureuse composition siennoise. Ce pathétique véhément, avec ses pamoisons, leur va au cœur, non seulement parce qu'il est émouvant, mais parce que pour des artistes, qui pensent par images, il est la vibration des formes, le sursaut du dessin. Cependant il s'atténue entre leurs mains françaises. L'art de Giotto, même énervé chez les giottesques, est trop puissant pour ces familiers des princes. Lorsque le miniaturiste du duc de Berry copie la Présentation au Temple de Taddeo Gaddi, il cisèle les architectures italiennes, étire les colonnettes, diminue la majesté de l'espace et amenuise les personnages. La fillette monte les degrés en se tortillant, à la parisienne. De l'ouvrage même de Sienne (de Sienne surtout!) ce qu'il leur faut de préférence ce sont ces rochers en tire-bouchon, ces architectures de caprice où bombent des petites coupoles, particulièrement ce charme penché, un peu fiévreux, où finit la lassitude de l'art byzantin. Il s'était installé au château des Papes en Avignon, avec toute une colonie de toscans, dont ce délicieux siennois, Simone di Martino, qui y meurt en 1344 après dix ans de séjour. Toutes les Cours s'en délectent, comme nous-mêmes nous nous délectons du tableautin des Trois Vertus franciscaines de Sassetta à Chantilly. Il procurait à ces

princes délicats, qui certainement avaient vu les fresques avignonnaises, le frisson de l'exquis. Avignon en Provence est alors une petite Toscane sèche sous les cyprès; et le château papal, la chartreuse de Villeneuve, Notre-Dame des Doms, sont à leurs visiteurs ce que sera plus tard le Fontainebleau de François Ier. De là, partout, cette sensibilité extrême de la ligne, modulée plutôt que dessinée, cette morbidesse sinueuse, les petits yeux à la japonaise longuement fendus dans un ovale mince, et bridés vers les tempes, le maniérisme des doigts effilés au bout de mains qui s'étirent (fig. 24). A dire vrai notre santé française tonifie un peu la langueur siennoise, mais durant près d'un siècle elle nous a charmés, comme toute l'Europe. Alors commence chez nous le sortilège de l'art italien. Ce sont nos Valois et quelques papes français d'Avignon qui y ont les premiers cédé avec délices.

Et qu'on ne croie pas que le goût de Sienne ne s'insinue qu'à la faveur du drame religieux pour exténuer, ou du moins affiner la forme. Les sujets profanes se prêtent à sa distinction. La miniature ronde des Très Riches Heures du duc de Berry, le Paradis, semble bien n'être que la transposition d'un Jugement de Pâris siennois, analogue au plateau d'accouchée du Louvre : même forme circulaire, même nu un peu menu pour Ève que pour Vénus. « Prumeraine mère » du genre humain ou déesse d'Amour, Sienne et Paris ont alors de la femme la même vision svelte et mince, de dessin précis et de rythme souple.

L'autre passion, moins répandue il est vrai, est l'Orient. Après l'éclipse du XIIIe siècle le voici revenu. Mais tandis que pour l'art roman il était l'atmosphère même qu'il respirait, pour le XIVe siècle il n'est qu'un dilettantisme d'amateur. Les princes raffinés l'appellent à eux et le mettent

dans leurs collections : à scruter les Inventaires on voit le duc de Berry, « curieux de choses estranges », s'en pourlécher. On vient de voir qu'un peu du sentiment aigu que l'Orient eut toujours des souffrances d'un dieu, Adonis ou Jésus, avait passé par l'intermédiaire des peintres trecentesques dans notre sensibilité religieuse. Mais l'art lui-même en est séduit; les miniaturistes surtout en parfument le vélin. Sans doute le Moyen Age n'avait pas attendu jusqu'ici : toujours il fut avide, non seulement de la Palestine où vécut et mourut le Christ, mais des mondes plus mystérieux d'où vinrent à lentes journées les rois mages. Seulement l'art roman, au linteau de Vézelay, prêtait une figure comique aux peuples de la terre, tandis qu'au siècle des longs voyages, qui est celui de Marco Polo, on les connaît mieux. Alors, à mesure que l'univers s'agrandit l'horizon des formes s'élargit. Peu importerait du reste toutes ces « Merveilles du Monde » (manuscrit de 1404-1413), d'Aise la Grant et d'Inde la Majour, le grand Khan, la danse des servantes, les éléphants, qui peuplent alors le monde minuscule des miniaturistes, s'il ne s'agissait que de notes purement pittoresques. Mais il y a quelque chose de plus profond, et d'intime. Le jardin du Vieux de la Montagne, où des amoureux jouent de la « guzla » parmi les fleurettes, s'enveloppe d'un grand silence. Dans les Très Riches Heures du duc de Berry telle rencontre des Mages en bonnet conique ou turban n'est qu'un étincelant cortège de chasse parmi les guépards apprivoisés. La perspective monte jusqu'en haut, un luxe asiatique éclate au costume des khans, le ton est clair, l'harmonie chante, à la fois vive et douce comme de la soie. Ne serait-ce pas un lointain reflet des miniatures persanes qui s'est posé sur le vélin? A l'encolure des chevaux la sinuosité du dessin a la même délicatesse que sous les Timourides chez les enlu-

mineurs de Tabriz ou d'Ispahan (fig. 25). Est-ce directement, par quelque miniature parvenue dans les collections princières, ou par Sienne, que nous arrive cette volupté?

Fig. 25. — La rencontre des rois mages.
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, à Chantilly.)

Morbidesse du dessin, tons chantants, personnages et animaux, pourraient faire croire à une influence orientale. Mais c'est tout aussi bien « l'ouvraige de Sienne », alors international, interprété par un franco-flamand établi à Paris, dont il a dressé au fond l'image familière. *Photo Giraudon.*

Car, reconnaissons-le, saveur persane et goût de Sienne vont bien ensemble. Même ondulation lente de la ligne, même nonchalance du geste, mêmes yeux bridés, même silence où des résonances s'éveillent. Jacques Coëne de

Bruges et les frères de Limbourg, orientalistes par caprice, le savaient peut-être, qui étaient allés en Italie accomplir le pèlerinage d'art qui ne cessera plus. La peinture s'y évadait (non sans regret) de l'Orient grec qui avait été son berceau entre Mistra, le mont Athos et les cités toscanes peuplées de « maestri greci », mais en gardait le parfum ancien. A Sienne surtout, qui respire jusqu'à la consomption la suprême fleur de l'art byzantin. Peut-être suffit-il de ce byzantinisme siennois pour expliquer cet arrière-goût de lointain qui s'insinue dans nos miniatures. Toujours est-il que suavité siennoise et langueur orientale se fondent, dans une mesure si délicate que l'historien a toujours peur d'insister, avec la probité dite flamande et avec le goût affiné de la Cour des Valois. Et c'est une complexité bien savoureuse.

Mais voici un autre dilettantisme. On goûte maintenant le pur dessin, en lui-même, sans autre but que sa propre vertu. De grandes œuvres d'art comme le Parement de Narbonne (fig. 26) ne sont que grisaille, où la ligne précise, aiguë, écrit en noir sur soie blanche son idéogramme. Une ombre légère suit de près le contour, indiquant à peine le modelé. La miniature même renonce souvent à l'éclat des tons et de l'or. Pauvreté? Non, mais raffinement. Dans cette abstinence les miniaturistes de la Légende dorée en français, des Miracles de Notre-Dame traduits par Jean Miélot, surtout du Psautier du duc de Berry, cherchent la volupté délicate entre toutes : le jeu des pures valeurs. Rien ici n'empêche le dessin de chanter. Sur les Prophètes et Apôtres du Psautier sa petite note se module dans l'accompagnement d'un bistre aussi léger que de la buée. C'est maître André Beauneveu qui inaugure cette élégance dépouillée, à la française. Il n'est pas jusqu'au vitrail qui ne rejette son manteau

splendide pour se vêtir de grisaille. Il est significatif qu'il nous reste un assez grand nombre de dessins du XIV^e^ siècle. La délinéation souple, svelte, aigrelette, y triomphe dans l'éternel « hanchement », qui lui offre cette occasion pré-

Fig. 26. — LE PAREMENT DE NARBONNE. LA VIERGE EMBRASSANT LE CADAVRE DE SON FILS.
(*Musée du Louvre.*)

Avant 1377. Dessin sur soie blanche : précis et fin jusqu'à l'aigu, suggérant à peine le modelé par une étroite coulée d'ombre le long du trait. Mais dans cette œuvre très parisienne, la mère douloureuse étreignant son fils est une réminiscence d'un panneau siennois peint à Avignon par Simone Martini, qui lui-même avait reçu d'Orient par Byzance l'émouvant lamento. *Photo Bulloz.*

cieuse : faire onduler la silhouette. Décidément la note commune de notre génie au XIV^e^ siècle est la distinction.

La peinture murale abonde. Elle fleurit même les riches logis ; et ce luxe des « maisons peintes » frappe l'attention de Brunetto Latini, le maître de Dante, à l'époque où l'Italie elle-même se met à conter sur les murs du palais

Davanzati à Florence nos romans français, en les ombrageant de feuillages. Elle est aujourd'hui détruite, sauf à la Chartreuse de Villeneuve et au château des Papes d'Avignon. Ici encore l'alliance de notre génie et de celui de Sienne est scellée, car si la plupart de ces fresques sont siennoises, celles de la Garde-Robe (1343) sont des « verdures » françaises, où de bonnes gens de chez nous ont apporté à côté de leurs confrères italiens leur vision de tapisserie haute, sans profondeur, et le réalisme des scènes champêtres familières, chasse et pêche. Épaisse est la feuillée, où courent et volent les bêtes du bon Dieu. Preuve certaine que ces décorateurs, qui savent comment on compose des sujets pour les tapissiers du nord, ne sont pas du pays où chante la cigale : ils viennent de loin sur ces bords du Rhône (fig. 27).

Mais l'avenir maintenant est au tableau, c'est-à-dire à la plate-peinture mobile et portative. Il naît au XIV^e^ siècle, sous le pinceau de Girard d'Orléans, de Jean de Bruges, de Jean Malouel, Henri Bellechose, Melchior Brœderlam..., sur un panneau de bois préparé au plâtre. Gros événement dans l'Histoire de l'Art! La peinture détachée va courir son propre destin. Détachée? A demi seulement, car le nouveau venu entre 1328 et 1422 reste bien timide encore. La décoration murale semble y conduire la démarche du pinceau. C'est parce que le portraitiste de Jean le Bon, peut-être Jean Girard, a peint des parois d'églises ou de châteaux comme celles du château de Vaudreuil en Normandie ou de l'hôtel Saint-Paul à Paris, que la figure du Roi-colosse est si largement traitée, à grande allure de fresque. Evadé du monument, le panneau en est toujours envoûté. Polyptyque, diptyque, triptyque surtout (parce que la cathédrale a trois vaisseaux), il s'encadre des formes architectoniques, arcatures polylobées,

pignons et pinacles, où la fresque avait vécu, où le vitrail vivait toujours. Cette demi-soumission à la forte discipline dissocie pourtant l'action en emprisonnant chaque groupe dans un compartiment où il lui faut rester bien sage. Ou

Fig. 27. — AVIGNON. Chateau des papes. Tour de la garde-robe. La chasse au faucon.

Vers 1343. « Verdure » sans doute composée par des décorateurs français venus du Nord. Vision de tapisserie haute, sans profondeur, avec scènes champêtres familières, chasse et pêche. *Photo Bartesago.*

alors c'est le tableau rond, le même qui va courir la Toscane sous le nom de tondo. La Petite Pitié du Louvre est un tondino qu'on enfermait dans un étui de cuir; et ce luxe très précieux suivait la Cour dans ses déplacements. La détrempe, sur tous ces panneaux, est éclatante et

fraîche : ses tons préparés à l'œuf ou à l'eau gardent comme dans la miniature une transparence d'aquarelle. C'est de la peinture blonde, blonde comme le miel. Au lieu d'un paysage le fond « d'or eslevé » en guillochage étincelle : pure convention, qui déroule autour des scènes sacrées une nappe de lumière éblouissante. Legs précieux

Fig. 28. — Le dieu de pitié.
(*Musée du Louvre.*)

Attribuable à Jean Malouel, peintre des ducs de Bourgogne. Tableau rond, peint encore avec les tons clairs de la miniature et sur fond doré. Dessin délicat et mince où l'on retrouve la saveur de l'art siennois, si à la mode à la fin du XIV^e^ siècle. *Photo N. D.*

de la miniature ancienne, elle-même héritière de la mosaïque. C'est évidemment un moyen simple et sans artifice, pour éclairer une œuvre, que d'écraser du soleil sur le panneau, en feuilles d'or. Mais l'effet est sûr, car il n'est possible de poser sur ce champ doré que des couleurs qui chantent clair. Du même coup ils le baignent de spiritualité, car la lumière est un rayonnement de Dieu. A leurs yeux, le fond d'or glorifie (fig. 28).

Sur certaines œuvres comme le diptyque de Pembroke, la piété française se pose avec une délicatesse d'oiseau dans un battement d'ailes, un peu grâce à Sienne peut-être, mais avant fra Angelico qui ne naîtra qu'en 1387. Sans doute, lorsqu'il s'agit d'un Martyre comme la décolla-

Fig. 29. — Décollation de saint Denis, de Jean Malouel et Henri Bellechose.
(*Musée du Louvre.*)
Le réalisme nouveau vers 1415 : le pathétique, le sang, la laideur ignoble du bourreau. Mais il s'accompagne d'archaïsmes (le même personnage deux fois présent, le fond doré) et d'italianismes (l'édifice de style giottesque). *Photo Alinari.*

tion de saint Denis (vers 1415) (fig. 29) ou d'une Pitié, le sang gicle, si vif, si réel, que les yeux risquent d'être moins sensibles au ton qu'à l'horreur. La Pitié de Notre-Seigneur au Louvre est un sanglot. Mais nous ne serons jamais fortement secoués parce que la délicatesse du dessin est là, qui nous ravit. Il chante doucement, en mo-

dulant, dans une clarté blonde, pendant que la vivacité des tons fait du tableau une miniature. Et toujours la grâce de « Lombardie » avec la nôtre. Ce réalisme, qui est réel, n'a qu'une brutalité : le portrait. Portraits de vilains, portraits de rois. Sur le sien, dont l'art et l'origine nous restent un mystère, le roi-colosse Jean le Bon a profil rude et lourde mâchoire, l'expression un peu mélancolique d'un pauvre sire vaincu et prisonnier, et il est construit à larges coups de brosse. Mais cette véracité en détrempe s'enlève encore sur un fond d'or, et ce n'est qu'un profil (fig. 30). Or le profil ne fait pas le tour de la personnalité. Il ne sera jamais la vérité intégrale.

La Peinture de Cour par excellence, et de luxe, c'est la miniature. Paris, même en pleines vicissitudes, en reste le centre à l'ombre de son Université fameuse. Le renom de ses ateliers arrive jusqu'à Dante, qui rêvait, pour commenter sa Divine Comédie, de l'art :

Ch'alluminar è chiamata in Parigi.

Elle abonde, parce que la France est malheureuse et qu'il faut aux âmes beaucoup de Livres d'Heures, mais surtout parce qu'elle se sécularise. Les miniaturistes Beauneveu, Jacques Coëne, Jacquemart de Hesdin, Haincelin de Haguenau, Jean Pucelle, les Limbourg, ne sont plus des religieux dans l'atelier du cloître, attentifs à un travail d'Église, mais des laïques, des artisans, qui enluminent pour le seigneur ou le riche bourgeois beaucoup de livres de luxe qui sont profanes, même des Encyclopédies, voire des romans de chevalerie, des chroniques, des fabliaux. Dans ce XIV^e^ fécond en nouveautés qui sont des événements, l'art du Livre se répand, et c'est cette expansion précisément qui suscitera, au lieu de la suivre, la découverte de l'Imprimerie.

Cette menue chose est maintenant l'art magistral, aux dépens de la fresque, du vitrail et du tableau; et c'est elle qui en marchant de l'avant porte l'avenir. Sans doute elle n'est parfois que le reflet de grandes fresques perdues, celles de Girard ou d'Evrard d'Orléans, comme en Grèce

Fig. 30. — Auteur inconnu. Portrait de jean le bon.
(*Musée du Louvre.*)

Le Portrait au XIVe siècle. A la détrempe, en simple profil, et sur fond d'or. Mais construit à larges coups de brosse par un peintre qui a dû manier la fresque, et qui aborde le mélancolique vaincu de Poitiers (1356) avec un sens très juste de la physionomie morale.

la peinture de vases nous restitue quelque chose des compositions qui décoraient les murs du Pœcile ou le Portique royal du Céramique. Mais ces joliesses fleuries entre des feuillets leur font perdre leur monumentalité. C'est moins affaire de format que de liberté conquise. Les somptueux fonds d'or disparaissent comme un archaïsme pour laisser place d'abord à un quadrillé semé de fleu-

rettes, puis à l'attrait piquant des intérieurs, qui offrent des perspectives, enfin à la beauté large des choses. Cet affranchissement, c'est l'art de Jean Pucelle qui s'en charge dans la première moitié du siècle. Art tout parisien, comme l'artiste lui-même. Il a beau emprunter aux Italiens, soit des procédés techniques comme le modelé fondant qui fait penser à la gouache, soit des compositions entières : sa maigreur élégante, presque grêle, amincit les grands sujets, même la Maestà de Duccio qu'il a certainement connue. Seulement, autour de ces petits bonshommes qui prennent encore des poses et font des mines, comme au XIII^e^ siècle, il étale des bordures d'encadrement qui, au lieu d'enclore, ouvrent les horizons. Ce n'est plus un cadre, mais une évasion. Des scènes de fantaisie, lestes, prestes, s'inscrivent dans des rinceaux de vigne et de houblon où volètent, sautillent, oiselets, singes et libellules, tous saisis sur le vif. Un peu de la vie universelle fait remuer le feuillet. Le Bréviaire de Belleville nous apporte, dans une vision spirituelle et légère, un réalisme animalier moins puissant mais aussi frais que du Pisanello (fig. 31).

A la fin de ce même siècle l'esprit du nord tonifie un peu ces joliesses, mais sans altérer leur charme. C'est toujours de l'art de Cour, et de quelle Cour! La plus raffinée que le Moyen Age ait connue. Autour du duc de Berry à Bourges, à Riom, à Poitiers, des ateliers s'organisent où fermente l'avenir de la peinture française, même flamande. Les frères Pol, Jehannequin et Herman de Limbourg, formés à Paris, fixent pour lui dans les Très Riches Heures de Chantilly (avant 1416) une image déjà très exacte des choses et des gens. Leur audace ingénue ose même le nu, même le nu féminin, si rare jusque-là dans la peinture, qui lui donne par ses tons

la vie troublante de la chair. Un nu très nature, mais délicat, sans fadeur, et posé sur la prairie comme une fleur. Quand Monseigneur tournait les feuillets pour prier

Fig. 31. — MINIATURE ET PAGE ORNÉE PAR JEAN PUCELLE.
Bréviaire de Belleville. (Bibliothèque nationale.)

Art de Paris. Maigreur élégante et nerveuse. Mais double évasion : vers la fantaisie spirituelle des grotesques et vers l'observation de la vie naturelle, houblon et animaux.

il rencontrait jusqu'à trois fois sur l'un d'eux, dans un Paradis terrestre joli comme un Jardin d'Amour, Adam et Ève tendrement caressés sur le vif. Hubert Van Eyck ne fera que leur apporter (1428) une robustesse quasi rustique. Ces premiers humains d'élégance franco-sien-

noise ouvrent une longue théorie dans la Peinture française : les études de nu.

Deux autres nouveautés s'insinuent entre ces feuillets : le portrait et le paysage. Le portrait, contact avec la vie individuelle, et la plus attirante qu'il y ait, trouve aubaine dans le thème qui foisonne alors : la Présentation du manuscrit. Donateur qui fait hommage, prince qui reçoit, c'est coup double pour un art qui s'essaie au caractère. Le profil bonhomme de Charles V, au long nez pendant, vu de profil comme il convient, fait concurrence aux effigies taillées par les imagiers. Mais c'est surtout pour son oncle le duc de Berry que le portrait court les feuillets. Non seulement le miniaturiste portraiture avec un goût déjà psychologique de la physionomie le Maître, qui est d'une laideur propice, mais aussi ses chiens, sa ménagerie, et même ses châteaux avec leur site. Enfin! voici que le fond de la miniature s'ouvre en horizons. A la faveur du Calendrier, c'est-à-dire du vieux thème des Travaux des Mois, c'est l'avènement du paysage moderne, qui finira même un jour par absorber l'humanité. Dans les champs labourés que baigne la Seine, en face du Louvre, de vrais paysans de chez nous font sur le sillon les gestes primordiaux, avant Millet. L'accord entre la terre et l'homme est déjà scellé. Les architectures sont dessinées à part et trop écrites : elles ne sont pas bien dans l'espace, encore moins dans l'atmosphère; la perspective vacille parfois (fig. 32). Tout de même, c'est l'évasion. De précieuses découvertes techniques nous la ménagent. Le sens de la troisième dimension de l'espace, la profondeur, qui est nécessaire au paysage pour respirer, et que le Moyen Age ne connaissait plus puisqu'il étendait derrière la figure humaine un mur d'or, renaît enfin. Derrière ces travaux des mois,

des prairies ou des sillons étalent de l'étendue. Sans doute deux parti-pris restreignent la « portée ». Cette terre de France est toujours une terre du duc de Berry, et le paysage est plus féodal que largement français.

Fig. 32. — Les semailles.
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, à Chantilly.)

Le réalisme délicat au début du XV^e^ siècle. Portraits véridiques du Louvre de Charles VI, des rives de Seine et du paysan de France. Mais paysage encore féodal et bouché : trop d'importance à la « fabrique » et nul souci de faire fuir les sillons en perspective.

De plus, un château (un de ses châteaux) clôt toujours l'horizon, qui reste assez proche et monte très haut. L'espace est donc limité : son dernier plan s'arrête au logis du seigneur au lieu de fuir vers les lointains où seule habite la poésie. Mais on devine que les temps sont proches. Il suffit pour le moment que le tableau (car c'en est un maintenant) se creuse.

Que voilà loin la miniature ingénue du vrai Moyen Age, d'esprit décoratif, aux fonds d'or et d'effets plats! Dans ces jardins des gens de Cour se promènent, aristocratiquement effilés, vêtus de draperies non plus anguleuses comme chez Jean Pucelle, mais fluentes. Le sens du Rythme fait traîner jusqu'à terre ces manteaux à longues franges. C'est toujours élégance de France, délicatesse de Sienne, et vérité septentrionale, sous quelques chauds effluves d'Orient qu'on sent passer et repasser. Des tonalités vives, très claires, laissent partout visible le long dessin continu.

Les émules sont plus hardis encore. Ni les jeux de la lumière ni les phénomènes de l'atmosphère n'effraient les miniaturistes des Heures de Turin (vers 1413). Ils ont observé la mer au matin, au crépuscule, sous l'orage, et bravement ces précurseurs inaugurent les « marines ». Décidément le Moyen Age s'en va avant l'heure, laissant monter l'aurore de notre peinture à nous : elle éclaire le très long chemin qui aboutira à l'Impressionnisme. C'est le cas de se rappeler la devise du duc de Berry lui-même : « le temps venra ». En attendant, ils préparent ce qu'on avait cru être le « miracle » des Van Eyck. Miracle? Hubert Van Eyck, qui commence en 1420 le retable de l'Agneau Mystique, fut de ces ateliers : il a travaillé pour le duc de Berry aux Heures de Turin. Il est tout imprégné de sculpture parisienne et bourguignonne. Comme l'a montré le comte Paul Durrieu, son art, l'art moderne, est le résultat direct des recherches faites en France par des artistes franco-flamands en faveur de princes français. Jean Van Eyck lui-même sera pour les italiens « Johannes Gallicus » parce que l'initiative hardie qu'il déploie magnifiquement jusqu'au bout est née sur notre sol. Si international que devienne vers 1380 l'art de l'Europe

occidentale entre Gand, Sienne et Paris, c'est dans les petites capitales où l'essence de notre génie se concentrait, à Bourges, à Conflans, à Riom, à Poitiers, qu'ont été exécutés ces chefs-d'œuvre qui inaugurent la Renaissance de la vérité observée, avant celle de l'antiquité et de la science. La Flandre entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, est l'élève de notre pays, initiateur du réalisme comme il l'avait été du grand style gothique. Seulement, élève original et de génie, elle nous le renverra, virilisé par les Van Eyck et leurs élèves, plus robuste, plus franc peut-être, quelquefois un peu alourdi d'insistance, en tous cas plus richement doté des plus rares vertus du coloris. Nos recherches iront aussi par delà les monts favoriser celui de Gentile da Fabriano et de Pisanello qui garde d'ailleurs sa saveur propre, plus exquise encore. Chez nous, ce goût raffiné des réalités immédiates n'est que l'étape d'une évolution fatale qui s'accomplit au cœur même de notre génie.

CHAPITRE IV

LA FRANCHISE INTRANSIGEANTE. LE « RÉALISME » DU XV^e^ SIÈCLE (1422-1480).

Les influences. — La part de la Bourgogne. Claus Sluter et son atelier. — Formes nouvelles de la sensibilité religieuse, et art pathétique. — La part des peintres toscans du Trecento. — Recherches personnelles des artistes : la vertu artistique de la douleur.

La sculpture. — Vision nouvelle de la forme : les valeurs d'ombre, le pittoresque et la touche. — Vierges de pitié et Sépul-

cres. — Le tombeau : gisants et pleurants. — La sculpture populaire : figures de fantaisie, marmousets et gargouilles, retables d'albâtre et stalles.

La peinture et le nouveau style. — La part de la Flandre. — Peinture murale et ses thèmes. Souveraineté de la tapisserie. — Le tableau et l'observation des réalités immédiates. — Perfectionnements techniques : la couleur à l'huile. — Les Écoles. La Provence. — La Miniature et son évolution. — Jean Fouquet et ses émules.

Le « réalisme » était jusqu'ici mesuré et délicat : il choisissait avec un goût aristocratique ce que lui offrait la nature et la vie. Mais voici qu'à l'extrême fin du XIV^e^ siècle retentissent dans l'art français deux notes plus puissantes : la farouche franchise de Bourgogne, et le cri de la sensibilité religieuse exaspérée. Le maniérisme s'enfuit, chassé par une France qui veut maintenant goûter la saveur âpre du réel, et pleurer, avec quelques éclats de grosse gaieté.

La note bourguignonne aura des échos profonds et lointains, car après la mort du roi fou Charles VI (1422) la Bourgogne hérite de la royauté artistique de Paris. Alors le pays qui avait produit de si robustes stèles gallo-romaines, à l'époque romane l'altière architecture clunisienne et les chapiteaux mouvementés de Vézelay, retrouve son génie. Il est dramatique et puissant. Ce sont pourtant des étrangers, des septentrionaux qui le réveillent, mais des étrangers de vocation française puisque la rive gauche du Rhin, de Constance à La Haye, regarde en art du côté de la France et que du reste en 1384 Bourgogne et comté de Flandre sont réunis sous le sceptre d'un grand Valois, frère de Charles V et oncle de Charles VI, Philippe le Hardi. Si la Bourgogne n'a pas fait naître Hans de Constance, Haincelin de Haguenau,

Herman de Cologne, Jean Malouel de Gueldre, elle est le seul terrain où se soit épanoui leur talent : ils l'ont à leur tour fécondée. En 1385 le duc Philippe le Hardi appelle à Dijon, pour décorer la Chartreuse de Champmol où il veut dormir son dernier sommeil, des artistes du

Fig. 33. — PHILIPPE LE HARDI.
(*Chartreuse de Champmol, près Dijon.*)

Taillé par Cl. Sluter de 1389 à 1393. Réalisme puissant du portrait, ampleur et densité du volume. Mais aussi rythme et cadence d'un art qui semble connaître la sculpture de l'Ile de France et de la Cour des Valois. *Photo N. D.*

Nord. Certes quelques-uns, comme Jean de Marville, gardent quelque chose du style parisien du temps de Charles V. La Vierge du trumeau, souriante et hanchée, est bien la sœur de celles de l'Ile de France au temps de l'art de Cour, mais avec une autre fierté de jet dans la personne et dans les plis! Précisément c'est un des compromis les plus savoureux que puisse noter l'Histoire de

l'Art que celui qui s'élabore dans telle ou telle de ces œuvres entre l'élégance des vieux imagiers royaux et la grandiosité de ces nouveaux venus de l'Est. On sent qu'un grand souffle a passé. Quant à l'effigie du duc, à genoux près de la porte dans les remous de sa houppelande, il n'y a plus du tout ici de compromis : menton carré sous traits puissants, c'est la même vigueur farouche de ciseau qu'au fier Colleone de Verrocchio (fig. 33). Il nous ouvre un autre monde.

Est-ce le contact d'un des auxiliaires de Jean de Marville? Il y en a un très grand en effet, un vieux maître venu de Néerlande, le mystérieux Claus Sluter : un de ces artistes qui empoignent une époque, comme Donatello ou Michel-Ange. Il a beau connaître le milieu français des imagiers des cathédrales, s'imprégner de ce style plastique sévère et grand, puis aller en 1393 à Mehun-sur-Yèvre examiner certains ouvrages « d'entaillure » d'André Beauneveu, un des sculpteurs de la cour de Charles V : il n'y a plus chez lui que lui-même, c'est-à-dire une personnalité explosive. Le Calvaire sculpté de 1395 à 1402 est d'un réalisme grandiose, presque sauvage. Que devait-il être quand il était intact et que la couleur et l'or ajoutaient à son pouvoir d'obsession! Les six Prophètes sont des figures formidables. Le « réalisme » obsédant des Mystères représentés sur les tréteaux est venu corser la franchise de l'imagier hollandais. Le Puits tout entier, attitudes, gestes, costumes, est un Mystère de pierre. Le Théâtre commence son empire violent sur l'Art, mais l'art à son tour exalte jusqu'à la poésie la vérité crue qui allait et venait sur les planches. Moïse en tous cas a hanté la cime du Sinaï cent vingt ans avant celui de Michel-Ange. Les siècles ont raviné sa figure, d'où descendent les torrents de la barbe. Entre lui et Daniel au bec de proie,

Isaïe penche sa tête pelée de vieux vautour, où l'artériosclérose dessine en zigzags de grosses veines. Aucune minutie dans ces détails d'observation : une envergure

Fig. 34. — Claus sluter. Le puits de moise (1395-1402).
(*Chartreuse de Champmol, près Dijon.*)

Réalisme puissant, qui élève le « caractère » jusqu'au plus grand style. Figures très individualisées, proportions trapues, draperies très amples à plis redondants. Expression intense de la douleur chez les anges-cariatides qui supportent la base où se dressait la croix.

immense les emporte sur ses ailes, au souffle des sommets bibliques (fig. 34 à 36).

La Mort aussi devait inspirer cet art implacable, mais épique. Un thème funéraire déjà ancien prend une ampleur soudaine, et dégage enfin tout ce qu'il pouvait contenir d'émotion. Autour des sarcophages des deux ducs

Philippe le Hardi et Jean sans Peur, à la Chartreuse et au musée de Dijon, tourne le cortège des obsèques. Il y avait bien quelque chose d'analogue autour des fils de saint Louis (XIII^e siècle, à Saint-Denis), mais ces figurants placides paraissaient plus sensibles au mystère sacré de la mort qu'à la perte humaine. Stimulée par le génie d'un homme et de l'heure, la réaliste Bourgogne les galvanise. Nouveaux sont les gestes des « plourants » : ils pleurent, prient dans leur missel, disent leurs patenotres, se voilent la face, ou s'essuient les yeux du pan de leur grand manteau. Bientôt ils se moucheront avec leurs doigts, prestement. On sent que l'imagier lutte, et s'exalte, contre plusieurs difficultés : sauvegarder dans la familiarité du geste la majesté de l'heure, et dans l'exiguïté de la statuette la grandeur monumentale qui va avec la paroi d'un tombeau. Malaisé aussi de concilier l'arcature où s'isole chacun de ces personnages et le mouvement de cortège où il participe. Bientôt il brisera résolument la vieille arcature pour les libérer dans l'espace. Mais surtout, comme il connaît bien son art et son métier, il saisit l'occasion que lui offre le capuchon baissé sur le visage : l'ombre portée, et son émouvant mystère. Sous ce trou noir on voit saillir un ou deux éclats de lumière : le bout d'un nez, d'un menton. Chez cet imagier prodigieux, natif de « Orlandes », il y a déjà la magie de Rembrandt. D'autant plus que la touche, par laquelle procède toujours la sculpture pittoresque, fait remuer la forme. Et cette puissance dramatique de l'ombre est mise au service de la Mort (fig. 37 et 38). Quelles nouveautés! Elles empoigneront si fortement les artistes, que les pleurants pleureront autour des tombeaux jusqu'en pleine Renaissance, vers 1535.

Cet art creuse les rides révélatrices et masse les corps trapus. Le jonc humain, que ployaient avec rythme la

sculpture du XIII^e^ siècle à partir de Reims, l'art de Paris au XIV^e^ siècle, et à Champmol même Jean de Marville pour la Vierge du trumeau, se raccourcit et se tasse, brusquement. C'est le robuste canon bourguignon qui se fixe là. Puis, sur ce corps massé s'éploient des manteaux épais, et si amples, qu'on ne voit plus le visage ni les mains. Chez certains pleurants on ne voit même plus ni

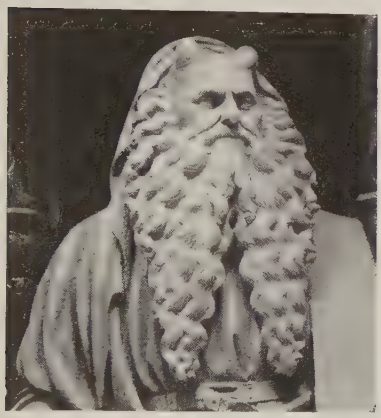


Fig. 35 et 36. — LE MOÏSE DE CLAUS SLUTER (1395-1401). (*Chartreuse de Champmol.*)

JEAN DE VIENNE. *Statue funéraire.* Milieu du XV^e^ siècle. (*Chapelle du château de Pagny.*)

L'art puissant et ample de Claus Sluter, élevant jusqu'au prophétisme, jusqu'à l'épique, le caractère le plus individuel. — Son hégémonie dans la Bourgogne du XV^e^ siècle, chez des disciples robustes encore, mais déjà plus volontaires qu'inspirés.

visage, ni pieds, ni mains. Tout ce qui est chair vivante a disparu sous l'amplitude du manteau funèbre. Rien ne vaut cette éloquence muette. Du reste les plis, surabondants, sont taillés profondément : crêtes de lumière sur des précipices d'ombre. Dans le bas ils s'affaissent en zigzags les uns sur les autres, lourdement. Voilà donc que le costume assume une grande partie de l'expression, qui est intense. On sent le corps, mais non son rythme : c'est le contraire de l'art grec.

Ce que Claus Sluter apporte ainsi à l'art français, c'est une nouveauté que certains historiens regrettent, avouons-le : le sentiment de l'Effet. Le clair obscur, ces brusques émergences de clartés hors de gouffres d'ombre, le génie primesautier des XIII^e^ et XIV^e^ siècles ne s'en était pas avisé. C'est une vision de Sluter, vision de sculpteur qui est en même temps dramaturge et peintre. Elle inaugure l'esthétique moderne la plus pénétrante, mais dangereuse : celle de la Suggestion.

Et ce violent caractérisme est antérieur à celui du Quattrocento. L'Isaïe du Puits de Moïse précède de trente ans la magnifique hideur du Zuccone de Donatello au campanile de Florence (vers 1425). Seulement, tandis que l'Isaïe est un vieil usurier de Dijon élevé à la dignité de Prophète, la « vieille courge » est un florentin décrépit qui, nu sous sa tunique à agrafe et son manteau oratoire, a de grands airs de sénateur. Du reste la Bourgogne apparaît au XV^e^ siècle comme un creuset bouillonnant de thèmes et de formes qui s'en vont tonifier l'art de toutes nos provinces, même de l'étranger, celui des Flandres avec Hubert Van Eyck, de la Suisse avec Conrad Witz, de l'Allemagne avec Michel Pacher, de l'Espagne du Nord avec les sculpteurs du tombeau de Pampelune, plus tard même du Portugal avec les imagiers du portail de Belem et ceux qui ont fait l'étrange style manuélin, à la fois brutalement réaliste et tourmenté d'inquiétude.

Ce caractérisme est-il le fait d'un homme de génie? Ou du génie anonyme du pays fécondé par l'esprit du Nord? Ou bien est-il dans la logique de l'évolution générale? Il est bien difficile à l'Histoire de se prononcer entre l'influence d'un artiste puissant et les forces obscures du milieu et de la vie. En tout cas il est souverain au XV^e^ siècle, jusqu'en 1480. Car voici qu'il trouve d'autres stimulants. Ce

n'est pas précisément l'ascension de la bourgeoisie. Certes, intelligente et travailleuse, elle a grandi. Orgueilleuse de son succès et avide de jouissance, comme tout parvenu, elle veut avoir pignon sur rue, prodigue aux artistes

Fig. 37 et 38. — STATUETTES DE « PLEURANTS » DU TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI.
(*Musée de Dijon.*)

Du cortège funèbre (moines, seigneurs, fidèles du duc, en long manteau de deuil), qui tourne autour du tombeau. Beauté du motif; puissance des effets d'ombre, éloquence de la raperie tourmentée. Vigoureux réalisme qui caractérisera l'art bourguignon. Art d'effet.
Photo N. D.

la commande d'œuvres qui multiplieront sa personnalité ou assureront sa mémoire. C'est à Etienne Chevalier que nous devons les miniatures de Fouquet à Chantilly, au chancelier Roslin l'hôpital de Beaune, à Jacques Cœur l'hôtel de Bourges, à Philippe Pot le plus impressionnant des tombeaux du Moyen Age. Innombrables sont les

exemples. Elle veut surtout son portrait, cela va sans dire. Mais elle ne fait en cela qu'imiter les princes. D'esprit positif, un peu terre à terre, elle incline l'art vers l'observation immédiate et précise! Mais c'est où l'inclinait déjà le goût des grands seigneurs eux-mêmes. Si les Heures d'Étienne Chevalier, secrétaire de Charles VII, sont vers 1460 d'art plus véridique, c'est-à-dire plus commun que les Très Riches Heures du grand féodal Monseigneur le duc de Berry vers 1415, ce n'est pas que le miniaturiste ait mesuré sa véracité à la condition sociale de son patron : c'est que le goût général a changé, en lui comme autour de lui.

Le « réalisme » ne naît pas non plus du malheur commun. On sait bien que le malheur attache les hommes au monde où ils souffrent. Mais la joie d'y vivre les y attache aussi. Sans doute de 1410 à 1436, année heureuse où le roi rentre enfin dans sa bonne ville, une série de tempêtes, guerre civile et étrangère, règne d'un roi fou, errements du pauvre « roi de Bourges » Charles VII, peste, famine, passent sur le royaume des fleurs de lis. Au siècle précédent « grant chose estoit de Paris », centre du goût. Mais l'exode est venu : l'art se disperse en province, à Orléans, à Aix, à Moulins, et depuis que les ducs de Bourgogne ne sont plus princes de la Maison de France (1419) la féconde province n'est plus que le satellite de la Flandre, où l'art flamand suit à part sa destinée entre Bruges et La Haye. Le Rétable de l'Agneau mystique (1432) à Gand, des frères Van Eyck, est la charte de cette « franchise ».

Mais quand il s'agit d'expliquer des œuvres d'art, les événements proprement historiques sont peu de chose à côté des remous qui naissent au plus profond des âmes. Ce sont les vagues de fond... Or voici que spontanément l'art transpose dans le sacré les tristesses de la vie présente.

Déjà au puits de Moïse dès 1395 le Calvaire (mutilé) exalte la beauté nouvelle de la souffrance; les anges grimacent et s'essuient les yeux parce qu'ils pleurent la mort du Dieu supplicié; le costume théâtral des six Prophètes achève de nous révéler que ce dramatique ensemble n'est que la traduction plastique d'un « Mystère », le Jugement de Jésus condamné à mort. Mais maintenant c'est bien pis. L'obsession de la Mort est partout : elle poursuit les artistes comme elle poursuit François Villon qui est pourtant un « joyeux plaisant », quand il regarde pourrir le corps humain et son fiel se crever sur son cœur. La Chrétienté a désormais le don des larmes. La prédication et les livres des moines mendiants, visionnaires qui souffrent, qui miment, devant le public, la Passion, secouent la sensibilité de l'artiste comme de tous les Français. La piété est maintenant toute affective : elle a la hantise du Calvaire. Le théâtre, par la mise en scène réaliste des Mystères et le jeu passionné des acteurs qui croient « y être », multiplie dans la foule le sens du drame. M. Male a magistralement exposé cette grande pitié.

D'autre part, il est bien probable que ni théâtre, ni livres franciscains comme les hallucinantes Méditations sur la Vie de Jésus-Christ du pseudo saint Bonaventure, ni parole enflammée, ni tristes événements, n'eussent suffi pour des artistes qui pensent par images. Le franciscanisme fermentait déjà dans la littérature religieuse du XIII[e] siècle, et pourtant l'art religieux de l'époque avait presque la sérénité de l'art grec. Le Dict des trois vifs et des trois morts est en puissance dans des poèmes du temps de saint Louis, et le thème de la Vierge allaitant est déjà sur l'empreinte d'un contre-sceau de 1271 (Gilson). Mais une invention appartient moins à qui la trouve qu'à celui qui l'exploite. Or le moment est venu. Pourquoi?

Une fois de plus il faut, pour achever d'expliquer les œuvres d'art, faire appel aux causes artistiques après les autres. Or il y a toujours l'influence très pénétrante des peintres les plus dramaturges que l'Italie ait eus avant les « bolonais » : ceux du Trecento. Ceux-ci même recevaient ces visions douloureuses de l'art byzantin, qui à son tour les avait reçues de l'Orient. Les moines de la Cappadoce et de la Palestine avaient inventé avec leur cœur, exalté par la solitude, les thèmes ou plutôt les thrènes de nos Primitifs. Dès 1250 il y a une Vierge de Pitié dans la basilique inférieure d'Assise, et déjà, dans notre Parement de Narbonne, dans les miniatures des Très Riches Heures du duc de Berry, nous avons entendu l'écho des sanglots qui secouaient les petites scènes de la Passion peinte à Avignon par le tendre Simone Martini.

Et puis, n'oublions pas que pour ces artistes, gens de cœur, mais aussi de métier, ces violences sont de magnifiques possibilités artistiques. L'agonie qui tord le corps du Christ sur la croix, la mort qui le ploie ou le rectifie quand il est descendu, la douleur atroce qui fait défaillir la mère, la pitié de saint Jean qui se penche vers elle pour la soutenir, c'est l'occasion unique que guette alors d'instinct tout peintre, tout sculpteur : prendre possession de l'espace en y déployant la forme humaine. Un visage qui pleure, ce sont des plans qui remuent. Un corps tordu, c'est la troisième dimension captée. Il ne faut pas s'y méprendre : cet art primitif, avec toute son âme, est avide de science; il est déjà très savant. S'il veut aller jusqu'au bout du sentiment, c'est qu'il sait qu'il y trouvera deux grands complices, la douleur, la Mort : elles dessinent et sculptent avec une décision brutale.

Il ne le savait donc pas avant? Beaucoup moins. Si l'art est maintenant tourmenté, c'est par des influences

morales certaines, mais aussi parce qu'il a développé ses ressources techniques. Chez nous comme en Grèce de Phidias à Scopas, la loi de l'évolution artistique va du simple au composé. Cette intensité d'expression, c'est en partie (en partie seulement) une recherche complaisante d'artiste qui joue de son métier en virtuose. Un jeu d'op-

Fig. 39. — CHRIST MORT.
(*Musée de Beauvais.*)

Christianisme douloureux du XV^e^ siècle. Expression poignante de cette tête couronnée d'épines dont l'une a transpercé la peau, aux yeux presque clos, à la bouche entr'ouverte et marquée par la souffrance, aux pommettes saillantes. Mais cet art sait rester large dans l'obstination implacable au détail. *Photo M. H.*

positions, en creusant les retombées de la bouche, fait l'amertume de ce visage. Et quand le métier raffine, l'amertume croît. Le Maître de la Pitié de Villeneuve est « franciscain » parce qu'il participe de la sensibilité générale exaspérée, mais aussi dans la mesure où il sent la vertu plastique de la souffrance. On peut même se demander si l'œuvre d'art n'a pas été la source première, imprégnant les écrits des clercs, qui à leur tour ont imprégné les artistes. Le fait est perpétuel. Sainte Thérèse, qui a

eu une influence profonde sur la peinture catholique espagnole du XVII[e] siècle, a elle-même franchi la suprême étape de son ascension mystique en voyant une statue du Christ couvert de plaies. De même saint Bonaventure, s'il voit avec une précision si crue le détail de la Passion, ne serait-ce pas qu'il a vu de cruelles miniatures syriennes? A plus forte raison, des hommes qui par métier sont des visuels. Le souci de mouvements de forme inédits n'est certes pas la seule cause, mais une des causes qui amènent l'art sur le chemin du Calvaire : là il trouve ces motifs superbes, la chute sous le fardeau, les modes d'un long supplice, le sang qui fleurit en taches de pourpre, un dieu émacié dont le cadavre ployé, la chair livide, les yeux clos d'une raie noire, les membres serrés jusqu'à l'os par le modelé, sont d'une beauté rarissime, et d'un travail alléchant. La technique est sœur, non serve, du sentiment. Entre l'une et l'autre égaux sont les échanges, et perpétuels. La douleur que l'artiste sent avec son cœur, il la « réalise » dans la joie. Car il n'y a pas d'art sans joie.

Toujours est-il que jusque vers 1480 l'art français ne cherche plus la permanence, mais la crise. Depuis qu'il est sorti de la cathédrale il aime à saisir l'homme au moment où il sort de sa personnalité : la brusque angoisse, la crise de larmes, la pointe aiguë de la souffrance. Alors tout va en être affecté. Si la beauté est dans le sentiment, le souci de l'expression va chasser le rythme. L'art religieux n'est plus qu'un lamento. Le Moyen Age qui au XIII[e] siècle était si près du génie antique lui tourne maintenant le dos, quitte à revenir bientôt vers lui et à le chercher en Italie, en tâtonnant. Sensation, émotion, sont cultivées jusqu'au spasme. Pinceau et ciseau sont plus nerveux : ils cherchent l'accent. Le sens de la souf-

france accidente la silhouette, déséquilibre la forme, abaisse les coins de la bouche et des yeux, contracte les traits ou les crispe. Jamais la Mort n'eut tant d'attraits pour l'artiste. Pour faire comprendre ce passé toujours vivant (puisque les sentiments qui l'agitaient sont toujours les mêmes) rien ne vaut les tableaux sanglants de

Fig. 40. — MISE AU TOMBEAU, PAR JEAN MICHEL ET GEORGES DE LA SONNETTE. (*Hôpital de Tonnerre.*)

Pierre, 1451-1452. Non le premier, mais le plus expressif des « Sépulcres » de Bourgogne, où le thème est né. Composition classique jusque dans la violence du sentiment. Diversité des mouvements, individualité des portraits, ampleur et robustesse de la forme, science des effets. Partout l'influence de Claus Sluter. *Photo N. D.*

M. Georges Desvallières ou la sculpture tourmentée de Rodin, qui modela, dit-on, la Belle qui fut heaulmière en se souvenant du Grand Testament de François Villon.

La plastique en est toute remuée. Les Christ morts abondent, et multiplient dans l'art un type nouveau d'expression : l'agonie du supplice (fig. 39). Bouche entr'ouverte par le dernier cri, yeux presque clos, nez pincé, joues creusées par la souffrance, c'est l'observation implacable des suppliciés d'alors, mais exaltée par la volupté du

paroxysme. L'imagier taille ces morceaux avec une énergie décisive : il fait saillir les pommettes, enfonce avec insistance deux plis amers autour de la bouche. Alors aussi, dès la première moitié du siècle, Sépulcres et Vierges de Pitié commencent leur fortune. La Vierge douloureuse assise soutenant sur ses genoux le cadavre de son fils, ployé en arc, est un groupe de réalisme inexorable bien que très classique de composition. Sur le schéma géométrique donné par cette courbe avec sa flèche l'imagier modèle tout en oppositions, corps rigide et buste penché, anatomie brutalement sèche et tendresse virginale éplorée. Le sépulcre de Langres est de 1419, et c'est donc la Bourgogne qui la première a sculpté ces imposants monuments funèbres, qu'elle dressera sous l'ombre d'un enfeu comme un double mystère. C'est elle qui en consacre le type à Tonnerre en 1452 (fig. 40), elle qui en donnera le modèle aux autres provinces puisque le plus beau, celui de Solesmes en 1496, est encore de style bourguignon apaisé, au moment même où le sortilège italien commence à chasser le Moyen Age. La mère de douleur a sous son voile rabattu le visage baigné de clair obscur selon l'effet que Claus Sluter avait profondément senti. Pour l'Ensevelissement saints hommes et saintes femmes sont debout derrière le corps horizontal, qui descend lentement dans le rectangle du tombeau. Composition classique encore et sévère de tenue. Mais quelle harmonie lugubre! On y entend le sanglot de la Vierge qui défaille entre les bras de saint Jean. La vertu artistique de ces scènes est éternelle comme le sentiment qui les a suscitées. La peinture murale d'Albert Besnard à l'hôpital de Berck, la Douleur de Cottet au Luxembourg, les recommencent spontanément. Lorsque Steinlen a voulu fixer l'immense souffrance des mères lors de la grande guerre,

c'est exactement une Mise au tombeau qui est née sous son crayon.

La sculpture funéraire se met au ton du thrène (fig. 41). Non seulement le réalisme ne transige plus sur les caractères individuels de la figure, au point que le plus radi-

Fig. 41. — Isabeau de bavière.
Statue funéraire exécutée, de 1425 à 1429, par Pierre de Thury.
(Église abbatiale de Saint-Denis.)

Cheveux en bourrelets sous la guimpe des veuves. Stries du voile pour faire valoir les chairs, arrangement symétrique des plis très creusés, tout révèle un art très expert à l'effet. Dans sa recherche de mouvements de lumière il fait naître le sourire jusque sur le visage d'une morte.

cal des portraitistes allemands, Holbein, viendra à la Sainte-Chapelle de Bourges demander la suprême leçon de franchise aux effigies du duc et de la duchesse de Berry taillées par Rupy de Cambrai. Mais encore il faut que le défunt, jadis simplement endormi dans l'éternel sommeil, soit figuré à l'état de mort, implacablement. Alors, qu'il s'agisse du cardinal Lagrange († 1402), du chanoine Yvert

(† 1467, dalle à Notre-Dame de Paris), de Pierre d'Ailly († 1412) l'imagier ose tout (fig. 42). C'est peu de lui fermer les yeux, de creuser ses joues, de suivre les veines de ses mains; il tire des ténèbres du sépulcre un squelette ou une pourriture deliquescente, où rôdent les vers, et l'étale. On voit toujours passer autour des grands tombeaux le cortège des funérailles. Les tombeaux du duc de Berry à Bourges (1422) et de Jean sans Peur à Dijon (1435-1469) disent l'obsession du chef-d'œuvre où Claus Sluter avait multiplié vingt fois dans les « plourants » l'idée de deuil inconsolable. Jean de Cambrai et Paul Mosselmans, Antoine Le Moiturier et Jean de la Huerta leur donnent une vivace postérité. Mais autour de Philippe Pot sénéchal de Bourgogne, la procession (car c'est elle toujours) est devenue fantastique (fig. 43). Il est étendu sur la dalle, mais celle-ci est portée par les pleurants eux-mêmes, sur leurs épaules. Et ils sont de grandeur nature, massifs comme des blocs, en manteau noir sous le capuchon noir, visage tuméfié par les pleurs. La polychromie la plus véridique impose l'illusion de la vie dans l'horreur de la mort. C'est une vision dantesque (vers 1483). Un imagier a même eu un jour une autre idée de génie : fondre en un compromis les deux thèmes émouvants, le gisant et le pleurant. Alors Jacques Germain († 1424, musée de Dijon) gît sous un drap rabattu en capuchon sur sa tête (fig. 44) : ainsi, en même temps que le pleurant se couche, son manteau de deuil devient son linceul. Jamais du reste la sculpture pittoresque ne fut mieux à son affaire. Déjà, lorsque Claus Sluter était allé en 1393 à Mehun-sur-Yèvre examiner des ouvrages de Beauneveu, c'est la peinture qui l'y attirait au même titre que l'entaillure. Mais son entaillure à lui, et celle du temps qu'il couvre de son ombre, est bien plus jalouse du

pinceau que celle de l'imagier de Charles V. Squelette tout en creux et saillies, corps décharné, linceul affaissé en plis multiples qui font des facettes, autant de « touches » posées sur la forme par le sculpteur dans une vision de peintre pour représenter au vif le Néant.

Par la sensibilité vibrante, communicative, ce grand art est près du peuple. Mais par sa valeur et sa destination il n'est encore que pour quelques-uns. Or le XV^e^ siècle est

Fig. 42. — LE TRANSI, FRAGMENT DU TOMBEAU DU CARDINAL LAGRANGE. (*Avignon, Musée Calvet.*)

Vers 1402. Audace devant la mort du XV^e^ siècle commençant. Le premier exemple formel du cadavre desséché. Science anatomique certifiée par nos spécialistes modernes; originale étude plastique de saillies lumineuses et de creux d'ombre. *Photo M. H.*

de génie populaire. Il ne l'est pas à la façon du XIII^e^ où le peuple de France, du noble au vilain, est unanime de goût et de sentiment. Désormais est populaire tout ce qui touche au vilain. L'art français avait été monastique au XII^e^, communal au XIII^e^, féodal au XIV^e^ : le voici qui d'instinct va vers les gens de petite extrace, et se nourrit de leur verdeur. Raison de plus du reste pour que noblesse et clergé s'y intéressent, car la mode va volontiers du contraire au contraire. Cet art du peuple pour le peuple est vulgaire, mais la vulgarité même a en art sa vertu, qui tient au spontané et peut aller jusqu'au lyrisme.

C'est alors dans l'art gothique le règne des « grotesques ». A tort en effet nous sommes obsédés par l'art religieux douloureux et sanglant de la fin du Moyen Age. Les romantiques de 1830 au contraire, Victor Hugo et

Fig. 43. — TOMBEAU DE PHILIPPE POT (VERS 1480).
(*Musée du Louvre.*)

La sculpture funéraire bourguignonne à la fin du XV^e^ siècle. Les « pleurants » de grandeur nature, haussés à l'échelle monumentale, portent eux-mêmes la dalle. Robuste réalisme, encore accentué par la couleur, et puissant effet dramatique de cette sculpture pleine d'accents, mais largement taillée. *Photo Alinari.*

Célestin Nanteuil par exemple, l'étaient par ses facéties. Il est certain que très souvent la littérature échappe à l'angoisse des Mystères pour s'esbaudir en Moralités, Farces et Soties, Cent Nouvelles nouvelles. L'obsession de la Souffrance, de la Mort et du Jugement Dernier n'ont jamais eu raison de la bonne humeur gauloise, dont la détresse même provoque les sursauts. De même dans les

monuments civils et jusque dans l'église l'art français s'amuse de tout, des animaux, de la figure humaine, de la vie, et comme le veut le génie de l'époque, avec une verve grasse. Qu'il écoute un peu dans le traitement de la forme la leçon de Flandre ou de Bourgogne, ou simplement son propre instinct de réaction contre l'art de Cour, toujours est-il qu'il a le sentiment aigu de la beauté du laid. L'exotisme, qui est le goût de l'étranger et de l'étrange dans la

Fig. 44. — PIERRE TOMBALE DE JACQUES GERMAIN, BOURGEOIS DE CLUNY. (*Musée de Dijon.*)

Après 1424. Art funéraire bourguignon envoûté par Claus Sluter. Mais en ce défunt entièrement enveloppé de son linceul se fondent d'une façon inattendue les deux types du gisant et du pleurant encapuchonné. La draperie assume toute l'expression. *Photo N. D.*

réalité contemporaine, naît alors dans l'art comme dans les Lettres. Jamais par exemple le caractérisme ethnique n'ira plus loin que dans la figure de nègre du musée de Toulouse, traité avec une telle largeur que la laideur même disparaît dans la puissance (fig. 45). Pour comprendre comment cet art « pousse » le caractère, il faut comparer ce nubien lippu avec le nègre centurion du tympan de Saint-Étienne à Notre-Dame de Paris, distingué comme un officier qui a accès devant le proconsul.

L'attrait de la grimace est irrésistible pour un art virtuose qui joue sur les formes, non les notes moyennes, mais les gros effets. Ici encore la différence avec le XIII^e^ siècle si mesuré, avec le XIV^e^ si délicat, saute à l'es-

prit. Aux culots et consoles, des marmousets reçoivent sur leur dos les retombées des nervures : l'effort crispé de ces cariatides de race nouvelle, l'accroupissement dans les robes étalées, est une recherche complaisante de l'imagier ; il y laisse éclater sa gaieté. Il va sans dire que la gargouille triomphe là-haut, sous la corniche. Celles du XV^e^ siècle sont les plus belles de l'art gothique, si l'on entend par beauté l'exubérance canaille. Encore une nouveauté : tandis qu'au XIII^e^ siècle la gargouille était surtout un animal, maintenant l'homme y coudoie le monstre. Quelquefois même une petite scène à deux personnages commente le rôle précis de ce tuyau pierre : magister qui déculotte un élève, écolâtre qui se soulage. La satire accompagne la gaieté spontanée. Rire, gouaillerie, colère, grosse sensualité, tout ce qui mouvemente le visage est bonne fortune pour l'imagier parce qu'en bousculant les plans, en creusant profondément sous des arêtes vives, il obtient des jeux mouvants d'ombres et de lumières. Car là précisément est l'intérêt pour l'historien, non dans le sujet où s'hypnotisait la puérilité des romantiques. C'est d'art qu'il s'agit. Or ce travail gras, succulent et truculent, qui ne taille pas la pierre mais la modèle plastiquement sous la poussée de l'humour et les exigences du plein air, c'est nouveau. Et il est d'autant plus digne d'étude que, par une contradiction inattendue, c'est quand la gargouille elle-même s'amincit et s'assèche que son extrémité s'égaille en verve lyrique.

Alors deux genres prodiguent au gros public l'amusement ou l'émotion : le petit rétable et la stalle. L'un, taillé dans une matière tendre, l'albâtre, s'offre à toutes les violences dramatiques de la Passion. C'est une industrie innombrable qui vient d'Angleterre submerger nos côtes, surtout nos provinces du Nord, comme une houle. Elle

associe à la ronde-bosse (pour les premiers plans) tous les degrés du relief : c'est littéralement un tableau sculpté. La perspective monte jusqu'à l'encadrement d'architecture flamboyante, la composition le remplit tout entier. Tout y est aussi pittoresque que dramatique, la foule qui grouille, le costume qui suit la mode locale, enfin la polychromie

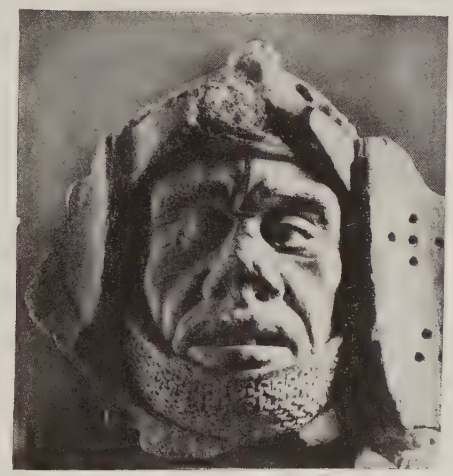


Fig. 45. — Fragment de mise au tombeau. Gardien du tombeau.
(*Toulouse. Musée des Augustins.*)

Deuxième moitié du XV^e^ siècle. Puissance du caractérisme. Elle absorbe dans la construction de l'ensemble les multiples accents de détail. Comparer ce « réalisme » avec celui du nègre centurion sur le tympan de Saint-Etienne à Notre-Dame de Paris (XIII^e^ s.).

Photo A. Thiriat.

qui associe à la fanfare cuivrée de l'or le cri du rouge, dans les reposoirs de l'outremer. Car la polychromie dans cet âge naturaliste s'en donne à cœur joie, et crie fort. Elle n'était naguère qu'un décor qui caressait d'harmonie la forme : elle poursuit aujourd'hui la vérité, et comme toujours elle la force. Ces Passions tragiques, reflets des Mystères qui grouillaient sur les tréteaux, se déroulent dans le sursaut des couleurs, dans le lamento de la souffrance divine, dans les hurlements de la foule. Parfois le

mouvement y est frénétique. C'est ici surtout que l'expression chasse le rythme. Tant et si bien que ces bas-reliefs de valeur artistique très secondaire sont pour l'historien des documents de premier ordre : on y perçoit, non le talent d'un artiste, qui n'est ici qu'un artisan perdu dans l'anonymat d'un atelier industriel, mais l'âme d'un peuple à la fin du Moyen Age, et cette inappréciable qualité populaire que la science risque toujours de tuer : le spontané.

La hucherie nous l'offre à foison. Le bois, celui de nos forêts, chêne ou noyer, est même plus près de l'art populaire que l'albâtre, qui est déjà matière étrangère et presque précieuse; l'admirable bois familier à nos imagiers dès le XII[e] siècle. Le naturalisme lui vaut un regain de faveur. Sa docilité à la gouge, la belle zébrure de ses veines, sa patine qui prend les tons et les reflets du bronze sous la polissure des robes ecclésiastiques dans la pénombre des sanctuaires, tout alors le recommande. Des gens de terroir naturaliste, Français du Nord et Wallons formés en équipes, parcourent le pays pour y tailler ces innombrables stalles, dais, parcloses, jouées terminales, accoudoirs, miséricordes, qui éveillent dans les chœurs silencieux un vrai remuement de foule. Celles de la cathédrale de Rouen (1469) sont parmi les plus belles. La veine dite flamande, en tous cas populaire, y déborde. Scènes religieuses, mais aussi d'intérieurs, de la rue, des métiers, toujours le réalisme s'y égaille dans la trivialité. Le marchand drapier qui aune son drap n'a pas gagné en noblesse depuis le trumeau de Chartres et les stalles de la cathédrale de Poitiers (XIII[e]). Observation familière, gouaillerie, paillardise même, s'en donnent à cœur joie. C'est la grosse gaieté des Fabliaux, avant celle de Rabelais. Avec les gargouilles de l'architecture civile voici les plus

beaux exemplaires de la liesse populaire chez des artisans qui sont nés d'elle, un soir. Cet art qui n'est que du métier est robuste de taille, plein, toujours verveux. Le pittoresque de la technique y éveille même la couleur et tous

Fig. 46 et 47. — JACOB. ESTHER.

CATHÉDRALE D'ALBI. CLOTURE DU CHŒUR.

Vers 1500. Pierre peinte. Robuste vitalité du Moyen Age à l'aurore de la Renaissance. Persistance du style bourguignon et slutérien : massivité des formes, ampleur du costume, exubérance des plis très creusés où l'ombre s'accumule. Sculpture pittoresque.

Photos Ailland, Albi.

les effets de la touche, brusquée par la gouge ou caressée par le ciseau. Encore une revanche à l'égard de l'art religieux pathétique. Mais en définitive douleur ou verve canaille ont même façon de traiter la forme : elles la

ploient, la courbent et recourbent. La plastique du XV^e^ siècle a le même rythme que le décor flamboyant : la flexibilité.

Architecture et sculpture flamboyantes, il y a des ensembles harmonieux où leurs tendances se multiplient l'une par l'autre : on les aperçoit mieux. Par exemple le cloître de Cadouin et le chœur d'Albi. Rien d'étonnant qu'ils datent de l'extrême fin du siècle. A l'ombre du gothique luxuriant le réalisme inexorable a duré jusqu'aux derniers jours du Moyen Age alors que déjà le goût avait changé autour de lui. A Cadouin la voûte est un cloisonnement compliqué où se coupent et se recoupent doubleaux, ogives, liernes et tiercerons. Les moulures, de profil nerveux et sec, combinent pour des effets d'optique gorges, cavets et filets. Elles retombent le long du mur en gerbes liées. Aux clefs, les pendentifs travaillés comme des bijoux descendent très bas. Enfin les remplages des arcades ont des meneaux verticaux si fins, qu'on les oublie pour ne voir en haut que soufflets, mouchettes, cœurs et fleurs de lis en réseau de guipure suspendue. On pense spontanément, sinon au manuélin des mosteiras portugais, du moins au plateresque de certains cloîtres espagnols. Sous ce couvercle ouvragé la sculpture foisonne et accorde son style. Bien entendu les deux Testaments sont débités en contes menus. Les mœurs de la vie monastique procurent au sculpteur l'occasion de renouveler par la vérité familière les gestes indolents ou brusques de la paresse, de l'orgueil, de la gourmandise et de l'avarice. Il va sans dire que même dans ce lieu claustral les sujets féminins se sont insinués : celui où la Bible résume la faiblesse des forts devant la femme, Samson endormi sur les genoux de Dalila qui va lui couper les cheveux, surtout les deux Moralités où la

prometteuse de volupté confond l'orgueilleuse sagesse antique, Aristote a quatre pattes chevauché par la courtisane Campaspe, et Virgile suspendu en l'air dans un panier par la malice de celle qui l'attirait au rendez-vous. Ces « histoires » prennent toutes les formes plastiques, bas et haut relief, ronde-bosse, s'accrochant aux parois, aux colonnes engagées qui figurent des tours d'abbayes en miniature, aux pendentifs très saillants où l'on voit même passer la barque des Trois Maries avec son gréement et flotter le Saint-Suaire que des anges apportent à Cadouin! On devine quel est le style. A mesure que dans l'art français le Testament se débite en faits divers, la monumentalité s'éparpille en détails. Toute cette sculpture est vive de mouvement, avivée encore par quelques restes des rehauts de peinture, avivée toujours par les touches de lumière que pose sur elle à travers la résille des arcades le jour tournant du préau. Sculpture très pittoresque, à la fois menue de proportions et généreuse de formes, grasse de taille, absolument insouciante de la laideur. Ces moines à trogne perpétuent jusqu'en ce Midi périgourdin la trivialité dite flamingo-bourguignonne, apportée ici par un atelier du Nord ou formé aux disciplines du Nord. C'est elle encore que nous retrouvons vers 1500 autour du chœur d'Albi chez les plantureux Prophètes et Sibylles qu'on dirait échappés de quelque Mystère dijonnais (fig. 46 et 47).

La peinture n'est pas aussi reine chez nous qu'elle l'est en Flandre et dans le Quattrocento italien, et elle fait presque toujours partie d'un ensemble, paroi monumentale, manuscrit, rétable même ou polyptyque. Elle ne joue que sa partie dans un chœur qui la déborde, en attendant la Renaissance qui l'affranchira. Cependant on vient de

voir que l'architecture et la sculpture du XV^e^ siècle elles-mêmes sont « pittoresques ». Courbe et contrecourbe du flamboyant, recherche de la touche et des ombres dans le modelé, se rapprochent de l'art de peindre, qui du reste prodigue à son tour sur la forme la polychromie. Tandis qu'aux deux grands siècles du Moyen Age, aux XI^e^ et XII^e^ siècles, les deux arts auxquels il confiait sa pensée restaient eux-mêmes, la collusion se produit maintenant avec l'art troublant et sensuel entre tous : c'est la fin du Moyen Age. A celui-ci appartiendra l'avenir.

La peinture se libère du délicat « ouvraige de Lombardie » ou de Sienne pour se rapprocher de l'ouvrage flamand, qui depuis Philippe le Bon (1419-1467) pousse dru dans les riches villes de Bruges, Gand, Bruxelles, Anvers, et qui conquiert avec le rétable des Van Eyck, L'Agneau Mystique (1432), sa vigoureuse personnalité. Les Flamands goûtent toujours gloutonnement la saveur de la vie. Malgré tout la Flandre ne fait que stimuler des initiatives qui sont nôtres chez nous, la passion du réel immédiat, le goût même des méthodes savantes qui créent l'illusion, et la belle exécution technique, qui n'atteindra que rarement (par exemple dans le triptyque d'Aix), la perfection de nos voisins.

La peinture murale, mangée par le vitrail, est moins abondante qu'en Italie, où elle n'a pas subi cette concurrence. Et son champ se restreint encore, car le mur s'évidant de plus en plus, elle est forcée de monter dans les voûtes et sur les parois des chapelles. Là même ce ne sont que de petits morceaux séparés, non compositions d'ensemble : un groupe, un donateur à genoux. Ces fragments composent déjà un tableau mural, tableau de piété, à qui il ne restera plus qu'à se détacher et trouver un cadre. Pourtant la France du XV^e^ siècle en offrait

encore un grand nombre, dont cet Enfer qui a tant ému

Fig. 48. — BOURGES. VOUTE DE LA CHAPELLE DE LA GRAND'MAISON DE JACQUES COEUR.

Vers 1450. Art français avec des caractères flamands. La distinction naturelle de la forme y est encore assurée par le resserrement des voutains. Déjà l'envol aérien, l'annonce du plafonnement et du raccourci. *Photo N. D.*

dans le cloître du moustier la mère de François Villon :

> Paradis peint où sont harpes et luths,
> Et un Enfer où damnés sont boullus.
> L'un me fait peur, l'autre joie et liesse.

Toujours le dessin précis détache son idéogramme dans

des teintes claires, et le modelé très sobre ne procède que par hachures. La peinture murale maintient la tradition française, c'est-à-dire le souci décoratif et le grand style, à l'époque où se développe le goût flamand du beau métier. Sans doute, dans la Bourgogne de Philippe le Bon, qui n'est plus qu'un satellite du comté de Flandre, à Notre-Dame de Dijon, à Notre-Dame de Beaune, règne le prestige des grands flamands, Van Eyck, Memling, Rogier Van der Weyden dont un triptyque exécuté pour un français bourguignon, le chancelier Rolin, vient même orner l'hôpital de Beaune. Mais au pays de Jacques Cœur, qui est cœur de France, à Bourges, rien que de français. En l'hôtel du Grand Argentier la voûte de la chapelle est une illusion de ciel bleu que traverse comme des hirondelles le vol aérien des anges (fig. 48). Tout au plus y a-t-il quelque inspiration flamande dans le remous surabondant des robes : il est certain que s'ils étaient debout ils ne pourraient marcher dans ces flots mouvants. Mais la flexibilité de la taille, la finesse du visage, disent que cet art délicat est bien du pays. Nous sommes dans l'ancien fief du duc de Berry du temps que régnait l'art de Cour. Cette délicatesse n'empêche pas du reste l'âme tragique de l'époque de dire son mot sur les parois. La hantise de la mort y suscite l'horrible Danse macabre ou le Dict des Trois morts et des Trois vifs. Il y en eut beaucoup alors pour proclamer publiquement, dans les cloîtres et les charniers, l'égalité de tous devant la funèbre souveraine. On devine l'opportunité du thème pour des artistes qui, tout en peignant pour enseigner, font œuvre de leur beau métier : opposition, en chaque groupe, du squelette qui entraîne le vif en dansant et du vif terrifié qui se visse au sol, frénésie et inertie, vides et pleins. Celle de la Chaise-Dieu dans la sombre abbaye

fondée au pays des volcans par saint Robert, est la plus verveuse. Mais même ici le génie de la race atténue l'épouvante : il y a de l'esprit, voire du narquois. Cette grisaille, camaieu jaune clair sur fond rouge, n'est d'ailleurs que pur dessin, où tremblent des repentirs, comme une esquisse légère, trémoussée, tressautante, endiablée (fig. 49). Ni grands effets romantiques ni insistance germanique : on sent simplement venir les bois de la Danse macabre de Guyot-Marchant que le graveur ne taillera qu'en 1485.

Fig. 49. — ABBAYE DE LA CHAISE-DIEU. DANSE MACABRE.
Vers 1470. Thème cher à l'art pathétique de la fin du Moyen Age. Dessin vif et spirituel jusque dans le macabre. Squelettes tout en ressorts, contrastant avec l'accablement des « vifs ». Simple grisaille d'ocre, où la pensée écrit en clair son idéogramme.

Cette danse macabre peinte simule une tenture suspendue. C'est en effet que la tapisserie de haute lisse est suzeraine de la fresque. Voici la vraie peinture murale du XV^e^ siècle. Son développement prodigieux couvre maintenant les murs des châteaux comme des églises d'un tissu coloré, plus tiède que la fresque et plus mobile que le tableau puisqu'on le décroche et qu'on l'emballe. Cette peinture murale est du mobilier. Ici encore s'affirme le génie de l'époque. La France, tout près d'abandonner aux hauts-lissiers d'Arras, de Bruges et de Bruxelles la suprématie technique qu'elle détenait au XIV^e^ siècle du temps que Jean de Bruges dessinait le carton et que Nicolas Bataille le tissait, leur emprunte un peu de leur véracité instinctive. Le cadre d'architecture qui ennoblissait l'Apo-

calypse d'Angers disparaît. Finis l'immobilité et le grand silence. Scènes religieuses ou civiles, les personnages, toujours contemporains de costume et d'allure, sont d'une laideur caractéristique où la trogne du vilain abonde. Elle n'est pas désobligeante cependant parce que les yeux n'isolent pas les figures de l'ensemble, qui est indissociable. La composition en effet, qui cherchait avant la solitude, masse maintenant les foules. Si l'Apocalypse d'Angers puisait dans la miniature du XIV^e^ siècle des conseils de discrétion et de réserve, ces tentures-ci semblent demander à celles de Fouquet et des enlumineurs d' « Histoyres » ou d' « Antiquitez » le remuement, la vie multiple et foisonnante. Les cartons de la guerre de Troie au Louvre sont typiques. Les personnages se superposent en perspective montante jusqu'à la bordure. Pas de ciel dans cet espace, pas d'air dans cette multitude, pas de plans dans cette ville. Aucune concentration comme il y en a d'ordinaire dans le tableau : c'est un défi formel à toutes les règles de l'art savant. En revanche, du pittoresque, du touffu. Par là l'art féodal par excellence, tout en s'encanaillant, reste traditionaliste, c'est-à-dire aristocrate. En devenant naturaliste la tapisserie demeure décorative. C'est miracle même, que si près du vrai elle garde contact avec le mur souverain. Les tons vifs mais clairs, dans un dessin très écrit, retiennent ou arrêtent la peinture dans la voie où elle voudrait entrer : la perspective, la composition dans l'espace et le clair obscur, c'est-à-dire tous les prestiges de l'illusionnisme chers à l'homme moderne, qui cherche dans l'art un mensonge et le plaisir artistique dans une duperie.

L'esprit gothique est même encore assez vivace pour gêner la multiplication du tableau, sauf dans le Midi, qui est de tradition italienne. Soumis encore à la contrainte architectonique, le compartimentage des polyptyques y

disperse l'action en juxtaposant les scènes. D'autre part, l'hégémonie de la Tapisserie impose au tableau l'arrangement décoratif, qui est très spécial. Sur l'immense Couronnement de la Vierge peint par Enguerrand Charonton, la Terre et la Mer, et l'Enfer, et le Paradis, et la Trinité qui y siège, collaborent à l'effet unique d'une tenture haute. Mais que comptent ces archaïsmes à côté des

Fig. 50. — DESCENTE DE CROIX. DÉTAIL : SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, LE LOUVRE ET MONTMARTRE.
(*Musée du Louvre.*)

Le « réalisme », même anachronique, dans la peinture du XV^e^ siècle. Vues de villes, découverte du pittoresque urbain, souci du « milieu » et surtout dégradations subtiles de la perspective aérienne.

conquêtes que fait ici chaque jour la passion du réel? Le fond d'or qui étalait derrière la scène un mur éblouissant mais muet, a presque disparu. Le peintre, stimulé par les miniaturistes, le crève, et ouvre à l'évasion un paysage, un vrai. Et ce n'est plus le fief de tel ou tel grand seigneur comme chez les miniaturistes du duc de Berry, qui bouchaient l'horizon avec un noble château, mais un morceau de nature. Il n'est qu'au Roi, c'est-à-dire à tous, avec ses détails minutieux, posés comme à la loupe dans l'ampleur

générale, ses collinettes où serpente la rivière, sa lumière égale et douce. Au paysage féodal succède le paysage français. La terre est désormais aux peintres le jardin des délices. Voici même, au second plan, des vues de villes parfois très précises, qui sont au site ce qu'un signe particulier est au portrait. Le tableau ne fait sans doute que suivre l'exemple de la miniature puisque dans les Heures d'Étienne Chevalier le Portement de Croix passe devant la Sainte-Chapelle et que saint Martin s'arrête sur le Pont-au-Change pour faire l'aumône d'un pan de son manteau à un mendigot de Paris. Mais il le fait avec plus d'ampleur et une profondeur d'atmosphère. L'exactitude documentaire s'efface derrière la recherche technique. Voici donc dans le rétable du Palais de Justice la tour de Nesle et le Louvre; derrière Jésus descendu de la croix l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (fig. 50). Il va sans dire que Montmartre est presque toujours là, dans sa solitude. La collinette inaugure sa haute destinée iconographique. Vues vivantes puisque les barques glissent sur la rivière et que Perrette revient de l'abbaye avec son pot au lait. Vues cavalières, vues grises comme la pierre nue, dont les tons sont si légers dans les fonds. Vues délicatement voilées dans la dégradation aérienne. Les « vues de Paris » (ou d'Avignon) commencent et ne finiront plus. Le paysage urbain est un beau motif que le génie d'observation du XV^e^ siècle, stimulé par la grande vertu du Moyen Age, l'amour du clocher, devait inventer. Du reste, meubler les fonds pour prendre possession de l'espace, de toujours plus d'espace, est devenu un art.

L'Orientalisme envahit la peinture, plus insistant que jamais. Il n'est plus seulement un reflet des mystères, une note pittoresque venue de Sienne comme au XIV^e^ siècle,

mais l'appel d'un monde inconnu, si bien que le héraut Berry dédie sa « Description des pays » à ceux qui « se délectent de voir le monde ». Il est aussi le goût plus

Fig. 51. — SIMON MARMION (ATTRIBUÉ A). SCÈNES DE LA VIE DE SAINT BERTIN DÉTAIL.
Berlin. Kaiser-Friedrich Museum.

Peinture du Nord. Perfection inouïe de ce tableau de la vie monastique, dans la science des ombres et des jours sur les plans successifs, bien avant Peter de Hooghe. Fresque de la Danse macabre, précise et fine jusque dans la double « dégradation » de l'éloignement et de la pénombre claustrale. *Photo Bruckmann*

vif de l'exactitude autour des scènes sacrées. Tous sont hantés de Jérusalem, la cité sainte, berceau du christianisme. A côté de la pacotille de bazar, chameaux qui

balancent leur cou, léopards tachetés, levantins à barbe longue et turbans, paraît le motif de l'homme sauvage, qui va courir le monde dans l'art héraldique, dans les marques de libraires, dans la miniature, voire dans les fêtes de Cour. Surtout, l'orientalisme maintient jusqu'à la Renaissance la vision d'une forme monumentale qui avait à peu près disparu depuis l'École d'architecture romane du sud-ouest : la coupole.

Les personnages qui se meuvent dans ces tableaux sont naturellement des portraits, outrés de ressemblance. Jamais la perception des différences qui font l'individu ne fut aussi aiguë. Noter le particulier est désormais un besoin de l'esprit, et obtenir ce que l'argot du métier appellera plus tard du « rendu », un simple jeu pour le pinceau. Sur ces bonshommes bien vivants le goût franco-flamand épaissit l'étoffe du costume, qu'alourdit encore le riche brochage de fleurs, surtout du gros chardon stylisé. Elle est tissée dans les ateliers du Nord et taillée si largement que les plis surabondent, soulevant autour du personnage assis des remous de petites vagues qui sont pour le peintre autant d'éclairs colorés parmi des rais d'ombre. L'insistance est entrée dans l'art français.

Ce réalisme est d'ailleurs servi par une merveilleuse technique, très ancienne, mais que les Flamands venaient de perfectionner : l'amalgame des couleurs par l'huile de lin. Voici un des grands événements de l'Histoire de l'Art. Avec sa ductilité, son moelleux, la richesse de ses tons et de ses nuances, sa transparence, l'huile va pouvoir enfin « rendre » la beauté du monde, non seulement celle qui nous baigne de bonheur physique, le bleu du ciel ou le vert des prés, mais aussi les détails savoureux, la fraîcheur des carnations, la qualité des matières, par exemple les riches étoffes tissées par les métiers flamands, où le

chardon énorme pointe ses dards, l'eau dormante d'une perle ou même d'une larme. Il faut voir les petits reflets qu'elle fait trembler dans les pleurs qui roulent sur les joues de sainte Madeleine au pied de la croix (Louvre). Elle est un sensualisme. Il va nous dégoûter de la détrempe au ton mat et contribuer à chasser la fresque, écriture abstraite, un peu ascétique, ainsi que la miniature limpide et sans secrets. Mais surtout, en concentrant l'attention de l'artiste sur ce que le monde a d'extérieur, elle l'empêchera parfois d'apercevoir l'esprit caché et d'écouter l'âme. Ce parfait instrument d'imitation a servi à tuer l'Art du Moyen Age.

Alors il est intéressant de noter les conquêtes de ce réalisme. Dans les provinces franco-flamandes, ou plutôt, puisqu'en art France et Flandre confondent leur goût, dans les provinces du Nord, il est minutieux au milieu. Parmi les charmants épisodes de la Vie de saint Bertin nous voici avec un cicérone dans le cloître du Moustier, visitant une fresque de la Danse macabre (fig. 51). Non seulement un scrupule de miniaturiste septentrional note les détails infimes, mais voici que l'observation attentive allonge sur les dalles l'ombre portée du visiteur. Ombre portée? Pour la première fois l'homme n'est donc plus isolé et comme découpé dans le monde extérieur : il donne et il reçoit, il commence à s'intégrer dans un ensemble de phénomènes où tout se tient et se prolonge. Mais cette perception qui ouvrira l'avenir est bien timide encore, et le dessin qui la sertit reste aigu. A Paris, les retables de Saint-Germain-des-Prés, du Palais de Justice installent la véracité dite flamande du paysage, des gestes, et des attitudes dans un décor et même dans un sujet tout parisien. C'est ici que s'étalent de préférence les sites urbains, en précision presque photographique. C'est au

pied de Montmartre, près de l'abbaye de Saint-Germain que Jésus est descendu de la Croix, c'est aux abords du Palais que Charlemagne et saint Louis se rencontrent.

En Provence Avignon, sur la grande route qui va de

Fig. 52. — Résurrection de lazare.
Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.

Vers 1410. Encore le style du XIV^e^ siècle, délicat, unissant la distinction de la Cour des Valois à la grâce de Sienne, et même à la pureté de l'antique pour le bel éphèbe qui sort après le bain d'une vasque de Thermes! Comparer avec la figure 53.

Flandre en Italie, est l'étape heureuse des peintres, qui trouvent dans la ville des légats des commandes, dans les palazzi et les couvents de vastes fresques, des tableaux du Nord et du Midi. Ce musée vivant est un tel rendez-vous d'influences qu'on ne saurait parler d'École. Mais pour

tous ces artistes, cheminots ou indigènes, le dogme est le même : servir le vrai, obstinément. Charonton dans son Couronnement de la Vierge (vers 1454) est même infidèle à force de scrupule! Il répète vingt ou trente fois le même

Fig. 53. — NICOLAS FROMENT. Résurrection de Lazare.
(*Musée des Offices à Florence.*)

XV^e^ siècle avancé (1461). Art d'observation implacable, à la flamande. Anatomie cadavérique, puanteur et gestes de préservation des assistants, laideur des visages, composition tassée. Dessin patient et minutieux, couleur chaude et d'éclat émaillé.

Photo Alinari.

personnage et ses files de saints se ressemblent comme des frères. Aussi fier qu'un flamand d'avoir réussi la figure d'un modèle, il la répète à côté, tout bonnement. Cette véracité monotone n'empêche pas la tradition siennoise,

si vivace dans la cité où vint œuvrer le délicat Simone Martini, d'effiler encore les mains qui prient, ni l'ensemble de garder l'ampleur décorative d'une tapisserie. Parfois cependant le réalisme provençal serre l'expression de plus près, jusqu'à la grimace, comme chez Nicolas Froment. Son art, trop strict, grince autour du sépulcre d'où se lève la puanteur de Lazare ressuscité, au milieu de témoins qui se bouchent le nez (1461). Lazare pour Lazare, il faut comparer ce cadavre desséché avec l'éphèbe des Très Riches Heures du duc de Berry, qui semble sortir d'une cuve de marbre après le bain, pour mesurer la distance entre le réalisme délicat de 1410 et l'intransigeance d'aujourd'hui (fig. 52 et 53). Près de cette exhumation malodorante, sur un volet, une fenêtre découpe des paysages agrestes ou urbains, profonds bien que détaillés, heureux sous la lumière égale et sereine. D'autres fois l'expression jaillit, intense, de formes presque plastiques par la fermeté et l'ampleur. La Pieta de Villeneuve est sur fond d'or, mais elle s'y détache comme un groupe de pierre polychromée (fig. 55). S'il n'y avait dans l'église Saint-Pierre d'Avignon le groupe de Pitié taillé à la même époque par Pierre Le Moiturier, on croirait que ce réalisme poignant, à l'espagnole, avec son exécution colorée et chaude, est le frère des groupes sculptés et peints des *pasos*, qu'une dévotion sauvage va bientôt promener dans les rues de Valladolid. D'autant plus que l'église étrange qui symbolise à l'horizon Jérusalem prend avec son croissant et ses minarets des airs de mosquée. Près d'elle un monument rond évoque des arènes. Faut-il croire qu'un Catalan installé en Avignon parmi des artistes de Provence et du Nord a peint avec l'âpre franchise de son pays ce tableau de Pitié française? Cette œuvre et le retable de Boulbon sont d'une grandeur

sévère, d'une puissance plastique, qui sont bien plutôt du pays des imagiers. La figure du Donateur est brossée avec une énergie sauvage, dans une pâte épaisse (fig. 56). Si on l'exposait, découpée, à l'un de nos Salons d'avant-

Fig. 54. — Pitié.
(*Miniature tirée des Heures de Rohan. Bibliothèque nationale.*)
xv^e^ siècle. — Le « réalisme » pathétique : horreur du cadavre, violence du « spasimo », intensité du sentiment. Influence lointaine de l'iconographie orientale. *Photo Catala.*

garde, personne ne la croirait ancienne. Décidément ce Moyen Age-là, né d'une France franche jusqu'à la brutalité, nourri de Flandre et proche de l'Espagne, est ultra-moderne.

Dans un coin de ce tableau un donateur est à genoux, mains jointes. Il n'est pas unique. Dans presque tous il y

en a un, rappelant que cette belle œuvre, c'est lui qui l'a voulue, commandée, et quelquefois (comme le Couronnement de la Vierge, d'Enguerrand Quarton) conçue. Elle n'est pas seulement le témoignage de sa piété, mais la garantie de son salut. Ils sont les descendants de ceux qui dès l'époque de Suger s'agenouillaient, tout petits, au bas du vitrail, les frères de ceux que la sculpture monumentale pose sur l'église fondée par leur vœu, construite et décorée par leur argent sonnant, ou qui sur le feuillet du manuscrit offrent au prince le livre de luxe qu'ils ont fait copier par le meilleur scribe, historier et enluminer par l'artiste en renom. Venu de la mosaïque byzantine le geste expressif du donateur, offrande ou prière, se perpétuera; et son effigie, qui introduit dans la scène religieuse une note laïque, finira par en descendre pour courir sa fortune, toute seule, en panneau séparé. Le donateur est le père du pur Portrait. En attendant, ce sont des morceaux magnifiques d'audace. Les voici, en relief plastique, de grandeur nature, franchement de profil et même de trois quarts vers nous pour que nous les voyions bien, ce qui fait que leur regard file à côté de la scène sacrée qu'ils sont censés contempler de toute leur âme. Mais nous y gagnons : car la figure est d'une véracité implacable. Celle du retable de Boulbon au Louvre est presque de l'équarrissage. Celle de la Pieta de Villeneuve est modelée à plans brusques, brutalement, par un peintre « d'avant-garde ». Le Donateur a donné à la peinture du Moyen Age quelques-unes de ses franchises.

N'attendons pas moins de la miniature, qui abonde. C'est même cette fille du Moyen Age qui apporte une fois de plus quelques-unes des plus hardies nouveautés. Voici que la technique atteint son apogée, au moment même

où naît vers 1470 l'ennemi qui la tuera : la gravure. La surface peinte sur le vélin s'élargit, et par un raffinement qui va devenir loi, s'encadre parfois dans l'ouverture d'une baie ou d'une fenêtre, comme le veulent les maîtres de la composition, les italiens subtils. C'est déjà le tableau,

Fig. 55. — PITIÉ DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON.
(*Musée du Louvre.*)

Exécutée en Provence. Réalisme puissant et dramatique, composition plastique qu'on dirait sculptée en pierre peinte, comme le Retable de Boulbon. Fond doré qui la projette en relief. Influence de la sculpture « française ». *Photo Alinari.*

avec tous les effets de la profondeur : le tableau, savant artifice, péché de science, étranger à la franchise du vrai Moyen Age. On ombre, on dégrade, on pose des rehauts au bon endroit, on joue des valeurs. L'enlumineur dérobe au peintre les pratiques de sa magie.

Son âpre besoin de vérité pourrait faire croire à la prééminence de la discipline flamande. Mais en Flandre

précisément, à la cour des ducs de Bourgogne, un Français, Philippe de Mazerolle, francise ces qualités d'observation patiente : ses petits personnages à la dernière mode, qui est court-vêtue, en pourpoint court sur jambes grêles, sautillent dans un décor reproduit avec une exac-

Fig. 56. — PITIÉ DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON. DETAIL : LE DONATEUR. (*Musée du Louvre.*)

Le « réalisme » des effigies de donateurs dans l'art du XV^e^ siècle, peinture et sculpture. Ici, comme dans le retable de Boulbon (Louvre), franchise implacable, brutale décision des plans, recherche des mèches et des plis, largeur de la facture. Morceau ultra-moderne. *Photo Alinari.*

titude photographique. Il excelle aux perspectives d'intérieurs. Voici que la passion de la profondeur, qui est pour la plate peinture l'artifice savant et glorieux, hante nos Français autant que les Florentins. Malgré la précision suraiguë de son dessin en fil d'archal cet art reste vif et preste. La miniature bourguignonne affecte la gracilité : maniérisme piquant au pays généreux et robuste qui a connu Claus Sluter! A Angers, près du bon roi René, le

miniaturiste du « Cœur d'amour épris », Barthélemy de Clerc peut-être, développe les fines qualités d'observation que révélaient déjà les paysages des Très Riches Heures du duc de Berry et des Heures de Turin. Il note les effets du matin sous le soleil levant (fig. 57). Voici donc la

Fig. 57. — Miniature du XV^e^ siècle. Le livre du « cœur d'amour épris ». *Bibliothèque Impériale de Vienne Ms.* 2597, *fol.* 15.

Extraordinaire progrès du Paysage. Non plus féodal mais français. Soleil levant sur la campagne, où les effets poétiques du clair obscur sont observés par un art déjà moderne.

poésie des heures, déjà. La nature n'est plus seulement observée mais sentie. Sur son visage mobile on discerne l'expression que font naître et disparaître les incidences de la lumière. Nature sentimentale du reste. Dans l'extraordinaire miniature dont il s'agit l'aube ouatée n'est que le reflet de l'âme du chevalier. Le paysage « état de l'âme »? Décidément le Moyen Age a tout osé.

Mais c'est au pays qui est cœur de France au temps de

Charles VII, en Touraine, que les grands chefs-d'œuvre naissent. C'est la Touraine qui va séparer radicalement la miniature française de la flamande et même, tout en restant plus attachée que jamais aux réalités immédiates, lui entr'ouvrir les vastes pensers de la Renaissance où elle se perdra.

Les conquêtes se résument dans l'œuvre de Jean Fouquet. Il est nôtre entre tous. Voici vers 1460 dans les Heures d'Étienne Chevalier et les Antiquités Judaïques les histoires de la Bible, des Évangiles, du monde antique, mais transposées par un observateur précis qui a le sens et l'amour des choses de chez nous. Tout ici n'est que portraits et paysages, et toujours d'après le vif. Sur ses panneaux à l'huile (car Fouquet a fait aussi des tableaux) les figures de Charles VII et de Jouvenel des Ursins, dans leur couleur chaude et leur dessin inexorable, ont une puissance de vie qui les fait très modernes. Chose curieuse, la facture serrée, minutieuse, à petites touches pressées, n'en enlève rien. Mais la vie semble se concentrer encore sur le feuillet du manuscrit. Car Fouquet reste avant tout miniaturiste. Sous des noms sacrés de bons tourangeaux vont et viennent, vulgaires, laids, curieusement analysés à petits coups de pinceau. Si le dessin est un peu lâche, c'est parce qu'il se méfie de l'élégance. Nous voilà loin en effet de la distinction de Cour des miniaturistes du duc de Berry! Cet art de France moyenne est même si dénué de lyrisme qu'il est gêné devant les anges parce qu'il n'en a jamais vu, et qu'il trouve le moyen de gouailler devant le mariage de la Vierge! Autour des scènes se développe une nature amie et quotidienne, celle du peintre bien entendu. Le paysage est maintenant une construction savante de l'espace. Tandis que chez les miniaturistes du duc de Berry il s'arrêtait à l'un de ses

domaines, il embrasse maintenant un vaste horizon. Il était féodal, le voici français. Il était clos par un sempiternel château, le voici qui finit vers les lointains de Touraine. Les méandres de la Loire prolongent encore son étendue. Enfin la perspective aérienne le recule encore,

Fig. 58. — JEAN FOUQUET. Miniature des heures d'Étienne chevalier. (*Musée Condé à Chantilly.*)

Vers 1460. Saint Paul sur le chemin de Damas. Art déjà très savant dans la conquête de l'espace, c'est-à-dire de la profondeur, soit qu'il étudie les divers raccourcis du cheval, soit qu'il creuse le paysage en lointains dégradés dans le bleu pâle. La miniature, devenue tableau, accueille l'immensité. *Photo Bulloz.*

dans le bleu que la distance pâlit. Sous l'azur léger, il est baigné de lumière et presque d'atmosphère (fig. 58 et 59). Cette fois la troisième dimension est captée. La science (déjà) réussit la prestigieuse illusion qui sera une des monomanies de la Renaissance. C'est dire que le Moyen Age est en train de mourir.

Sites, villes, intérieurs, rien n'échappe donc à cette

observation immédiate qui encadre la vie de Jésus dans le patelin familier.

Mais de grandes nouveautés étendent plus loin les conquêtes de ce réalisme. L'une, c'est qu'il sait maintenant s'exercer sur les civilisations mortes. Il s'informe; et voici poindre avec le souci de l'exactitude archéologique une velléité de « résurrection ». L'anachronisme est une véracité ingénue, qui vient du cœur. Mais il y a d'autre part une véracité savante, qui se documente pour restituer le monde antique. C'est déjà la couleur locale. Le milieu authentique du Christianisme, n'est-ce pas l'Orient et le monde romain? Orient exclusivement pittoresque, il est vrai, et moins essentiel, moins savoureux aussi que celui des miniatures du duc de Berry. Mais en revanche Fouquet, qui ne connaît pas l'Orient, est allé à Rome (vers 1445) et il en a senti la majesté. A côté d'églises gothiques, de logis à colombages et d'ornements florentins, il dresse dans ses scènes menues la masse des Monuments et ces formes superbes qui grandissent toujours ce qu'elles encadrent, pilastres, entablements et corniches (fig. 60). Il subit le prestige des majuscules S. P. Q. R. S'il reste incurablement petit bourgeois pour la figure, dans l'accessoire il lui arrive de se hausser au style. Tel de ses confrères qui décore un Tite Live déroule même sur le Forum romain un défilé de légion qui est déjà un « Triomphe ». Ainsi les temps sont presque révolus : le péché de science est commis. Mais ce goût de l'authentique dans le passé, c'est « réalisme » encore et toujours. Seulement, celui qui rend la vie à la civilisation antique comme le Christ à Lazare s'appellera bientôt la Renaissance, et voici que le Moyen Age lui-même commence le miracle. C'est dommage! La vérité sentie vaut peut-être mieux que la vérité apprise : elle est vivante. L'anachro-

nisme émouvant va mourir lentement, avec la légende, avec le symbole, avec tout le Moyen Age, au pied d'un temple « à l'anticque ».

A l'Italie ensorcelante cet observateur précis, qui s'impose lui-même à elle jusqu'à être appelé par le pape

Fig. 59. — JEAN FOUQUET. Miniature des heures d'ét. chevalier. (*Musée Condé à Chantilly.*)

Vers 1460. Job et ses prétendus consolateurs. Art véridique et déjà savant, par l'étude du nu, par la fuite du paysage, par l'usage du repoussoir, mais où le dessin du lointain donjon de Vincennes reste aigu.

Eugène IV pour le pourtraire, ne peut s'empêcher de faire d'autres emprunts. Presque tous sont pour ajouter le vraisemblable à l'autorité du vrai en exerçant sur ce qu'il observe la réflexion de sa pensée. Il lui prend la prédelle, qui commente en bas la scène principale et donne à la petite miniature l'aspect monumental d'un tableau d'autel.

Surtout il lui prend, non l'art savant, qui marchait déjà chez nous à pas de géant, mais des idées qui le stimulent. Il creuse la miniature en perspective linéaire, et (ce qui vaut mieux) aérienne, jusqu'aux horizons ouatés de brume où s'évanouissent des châteaux blancs. Sur ces menus feuillets le sens de l'espace, familier aux Italiens, fait entrer parfois de vastes étendues du monde. Évidemment Fouquet a appris à regarder sur les coteaux d'où l'on découvre l'immense plaine tourangelle, du haut du château de Chinon par exemple; mais cela ne lui a pas suffi. Après avoir vu il a voulu savoir, chercher les lois. La preuve en est l'abondance des raccourcis, son goût des beaux chevaux vus de face, de profil ou de croupe (fig. 58), et des cortèges qui s'avancent, défilent et s'éloignent, sous tous les « degrés d'angle ». C'est qu'il a étudié attentivement en Italie les fresques de Paolo Uccello, et de bien d'autres magiciens de la composition dans l'espace. Italie encore, Italie toujours, comme au temps des miniaturistes du duc de Berry. Mais ce n'est plus cette fois le Trecento proche héritier du Moyen Age, ni le mince « ouvraige de Lombardie » ou de Sienne, dont ils se délectaient. C'est la forte et subtile Florence, celle de son temps bien entendu, et c'est aussi la Rome d'Eugène IV et de Nicolas V, qui est en train d'exercer sur fra Angelico le prestige du style.

Et puis, ce réalisme a maintenant à son service des ressources techniques nouvelles. On sait comment combiner la gouache et l'aquarelle pour mieux dégrader les teintes, épandre dans le ciel (toujours beau) un bleu chantant, rompre les tons et donner au vert pâli une douceur mélancolique. Malgré tout on reste toujours un peu de son temps, même quand on le devance. Lorsqu'avec le pinceau on pose des ors pour éclairer les saillies et faire

vibrer les couleurs, c'est qu'on est encore engoncé dans la tradition miniaturiste et qu'on ne sait pas bien colorer la lumière ni illuminer intérieurement le ton. Surtout

Fig. 60. — JEAN FOUQUET. Miniature des heures d'ét. chevalier.
(*Musée Condé à Chantilly.*)

Mariage de la Vierge. Souvenirs d'Italie dans l'arc de triomphe antique décoré de bas-reliefs. Mais goût français d'un artiste d'esprit bourgeois, qui renouvelle la scène traditionnelle par la vie familière et la bonhomie des types. Légère gouaillerie qu'insinue dans la scène le prétendant obèse.

fait défaut le secret des secrets, qui va être la révolution des temps modernes : fondre les teintes. Fouquet et ses confrères modèlent par petites hachures. Comme l'a bien

vu Henri Bouchot il précise, grave, sertit. Sa peinture reste linéaire : elle est comme un filet à petites mailles que ce réalisme jette sur les choses.

Ainsi, malgré ses velléités, cet art bourgeois a l'esprit court. L'observation y reste le plus souvent prisonnière de son objet. Même dans les scènes où la Chrétienté a condensé tout ce qu'elle avait de poésie, comme la Nativité, il se tient si près du vrai qu'il a perdu le coup d'aile. Il a déjà fait bien des conquêtes, mais pour « sauver » son réalisme insistant il n'a ni l'émail éclatant des Flamands, ni la vivacité nerveuse des Florentins, ni leur pensée inquiète toujours à la recherche du pourquoi. Vérité positive et immédiate, voilà le bilan de l'époque qui finit vers 1480 avec l'implacable réaliste de la politique, le dompteur des grands féodaux, le roi des bourgeois et des vilains : Louis XI.

CHAPITRE V

LA DÉTENTE.

De la mort de Jean Fouquet à l'entrée de Charles VIII en Italie (1495). — Retour au goût et à la mesure. — Question des influences italiennes. — Atténuation du caractérisme. — Le modelé enveloppant. — L'aurore de la Renaissance.

Dès le milieu du XV^e^ siècle notre génie commence à se détourner de cette laborieuse insistance. Ce n'est pas là sa vocation intime. Claus Sluter, qui a fait son œuvre chez nous, venait de l'étranger. Réalisme âpre et dramatisme pathétique propagés par ses imitateurs ne peuvent

être au pays de France qu'un accès. C'est la loi de toute notre histoire. Sous les règnes de Louis XI et de Charles VIII ils se « détendent », ou plutôt, car ce mot fameux prête à l'équivoque, jamais ils n'avaient étouffé les qualités proprement françaises (fig. 61). En bien des

Fig. 61. — VIERGE DU MARTURET, A RIOM.

Des la première moitié du XVe siècle, style plus aisé et plus fin que l'art bourguignon. Plus de douceur dans l'expression, qui est souriante, draperies plus sobres et plus tranquilles.

œuvres on voyait celles-ci sourdre doucement à côté de la lourdeur flamingo-bourguignonne et préparer la fine École tourangelle. A l'heure où nous sommes arrivés voici qu'elles se réveillent : réveil de l'art délicat de Paris sous Charles V, et même, par delà, de la grâce noble du temps de Saint Louis. La Sainte Catherine du Château du Moulin (XVe siècle), la Vierge du Pilier de

Notre-Dame de Paris (XIV^e^), la Vierge de l'Annonciation à Reims (XIII^e^), sont de même sang : elles pourraient se tendre la main à travers les âges sous les auspices de l'Art de France. Pour la nuance spirituelle la France est toujours restée la même. A la fin du XV^e^ siècle la fameuse « détente » n'est qu'une reprise de soi.

Fig. 62. — SAINT MAURICE.
(*Orléans. Musée historique.*)

A la fin du siècle retour délibéré de l'art français à la mesure et au goût. Modelé fondu dans la douceur du clair-obscur.

Mais ce regain de jeunesse a maintenant une suavité particulière, et c'est la dernière phase de l'art du Moyen Age. Il finit dans une douceur de sentiment, de forme, d'enveloppe, qui ouvre la voie au sortilège de « par-delà » (fig. 62). On ne saurait exagérer le rôle de la Touraine et du Bourbonnais : provinces élues, où viennent se fondre comme en un creuset les influences diverses du nord et du midi. C'est là que la « détente » se précise, là par conséquent que la Renaissance va s'insinuer.

Le sculpteur caresse maintenant les plans, surtout sur un jeune visage, ménage les transitions, impose au dur ciseau la démarche souple du pinceau. Un peu de la mollesse picturale entre dans le plastique. Au temps même où surgissent Sépulcres et Vierges de Pitié, naissent sur

Fig. 63. — Jeanne de Montejean, dame de Bueil. Statue funéraire. (*Église de Bueil, Indre-et-Loire.*)

Milieu du XV^e^ siècle. Retour de l'art français vers une franchise plus délicate. Douceur des plans dans la grâce de la forme. L'Art de « l'enveloppe ».

les rives de la blonde Loire des statues fines, apaisées, douces sous le heaume de bataille comme le Saint Maurice du Musée d'Orléans (fig. 62), douces dans la mort comme Jeanne de Montéjean (fig. 63) et Agnès Sorel sur leurs tombeaux. Le type de la Vierge-mère était épais et vulgaire. Avec celles d'Autun et de Châteaudun (fig. 64) il devient délicat, un peu méditatif dans sa sérénité. Un sourire très légèrement voilé l'éclaire. Les angelots du

Louvre et de Saint-Maclou sont moins spiritualisés que ceux de Fra Giovanni da Fiesole, mais leur figure vivante est bien plus expressive. Un air de tendresse est partout épandu; le modelé, plus fondu, annonce l'art de Michel Colombe, les plis ont plus de calme, et la taille reprend la sveltesse qu'avait tassée l'influence bourguignonne.

Même dans le dur métal descend cette saveur nouvelle. L'œuvre peut-être la plus touchante de cet âge qui finit est le « chef » en bronze étamé de Sainte Fortunade (vers 1500). Malgré sa destination de reliquaire et la charnière qui mord le cou gracile, c'est bien une sculpture (fig. 65). Réalisme certes, car tout est pointu dans ce petit visage de fouine; une dissymétrie spontanée déplace même sur le côté la raie des cheveux... Mais ce réalisme se fond en infinie tendresse. Pour nous émouvoir la tête a une inclinaison tout à fait inédite, les paupières baissées veloutent le regard, le modelé en « sfumato » estompe les traits : on dirait que le blaireau du peintre a passé sur ce bronze pour effacer toute contraction dans la figure de la petite sainte. L'art qui sait jouer en sourdine ces airs profonds joint à toute la sincérité du Moyen Age les ressources les plus subtiles de l'art moderne.

Qu'on ne croie pas que cet art détendu soit un art déficient. Il n'y a qu'une œuvre alors qui soit mince, du reste sans être débile : l'ange en cuivre repoussé du château du Lude en Touraine (1475). Mais c'est une girouette : sa minceur élancée lui vient de sa fonction. Au surplus, on ne comprendrait guère que l'Histoire de l'Art s'attache à cette œuvre assez pauvre si son visage ne s'éclairait d'un doux sourire. Ce sourire qui plane là haut sur les horizons de France en tournant à tous les vents, voilà bien un signe du temps. Partout ailleurs douceur et belle

santé, vigueur même, peuvent aller ensemble : témoin le célèbre sépulcre de Solesmes qui clôt en 1496 le XV^e^ siècle, par conséquent le Moyen Age, en réunissant les contraires dans une harmonie supérieure. Le sentiment y reste intense, très dramatique, et pourtant la noblesse du geste

Fig. 64. — LA VIERGE DE CHATEAUDUN.

Deuxième moitié du XV^e^ siècle. Exemple des qualités de goût et de charme que l'art français sut garder, même en plein réalisme flamingo-bourguignon, dans le visage très doux, dans la pose très simple et dans les plis détendus.

et des attitudes, la gravité silencieuse du groupe, qui n'est que la douleur concentrée, frappent l'historien qui n'a pas oublié la véhémence du Sépulcre de Tonnerre en 1454. Les deux saints hommes, colosses amplement drapés, tempèrent de bonhomie affectueuse la vigueur bourguignonne. Ces descendants des Prophètes de Claus

Sluter ne sont plus que des prud'hommes : ils ont quitté les solitudes sauvages de la Mer Morte ou du Sinaï pour ces plaines amènes, toutes proches de la Touraine où hantent l'imagier Michel Colombe et le peintre Jean Bourdichon qui en ce moment même font en douceur la Renaissance (fig. 66).

La décoration murale participe aux mêmes nouveautés.

Fig. 65. — « Chef » de sainte fortunade.

Art expressif et tendre, qui « enveloppe » de voilé des traits menus. Inclinaison pathétique de la tête, asymétrie légère des traits, absence de sourcils, importance du front découvert. *Photo Henri Olivier.*

Dans les châteaux l'inspiration même se détend : aux gestes des Preux, qui obligeaient au style, succèdent les sujets de genre, d'esprit populaire et de dessin libre, dits et proverbes au château du Plessis-Bourré, tableaux de vie bourgeoise à la Maison de Challant, etc... Nous sommes ici sur la frontière d'Italie : quelque chose de la gaieté narquoise de Boccace passe et repasse sur le mur. Mais dans les demeures nobles, l'art féodal, la tapisserie, tend à remplacer la fresque. C'est elle qui reste la grande pein-

ture monumentale, mais en se mettant cette fois, art et sujets, au ton de la vie, qui est décidément plus douce. Voici des amoureux, d'abord de gracieux type siennois, puis plus réels, qui se promènent en conversation galante dans des jardins d'amour. Fleurettes et animaux sont abso-

Fig. 66. — Sépulcre de solesmes (sarthe).

1496. Réalisme puissant des figures, mais où la véhémence bourguignonne s'est calmée dans la réserve nouvelle. Emouvante interprétation d'un motif ancien : la pleureuse (sainte Madeleine). Contre le cadre gothique de l'enfeu l'italianisme a posté plus tard deux médiocres gardiens du tombeau. *Photo M. H.*

lument naturels de forme et de coloris, mais comme appliqués sur un fond de feuillages épais qui monte lui aussi jusqu'à la bordure. C'est la « verdure » qui se met à pousser dru dans la tenture française : il n'est pas de décor plus propre au mur. La fontaine flamboyante que surmonte le petit dieu d'Amour est bien « réelle », tout comme les damoiselles au chapeau de roses et comme le

décor printanier, mais ce réalisme là est fin comme un bijou ciselé; et elle partage en deux moitiés symétriques de subtiles allégories du Roman de la Rose. L'art de Cour du temps de Charles V revit donc ici, et s'il admet le réel, il le choisit. Un grand silence enveloppe ces scènes de courtoisie dans un « hortus conclusus ». Quel calme profond dans cet art! Voilà pourquoi il décore si bien. Même dans les scènes animées le dessin a quelque chose de silencieux : il est statique comme la paroi qui est derrière. Par ses tons plus bas aussi et par ses demi-teintes la tapisserie parle maintenant à mi-voix (fig. 67).

C'est que peinture murale, tapisserie, tableau, suivent la loi nouvelle qui est celle de l'art moderne. La mesure française (qui n'exclut pas plus la vie intérieure que le naturalisme) cherche ses délicates résonances dans une couleur plus profonde, et par une exécution plus savante. Des influences italiennes, déjà nombreuses mais superficielles chez Fouquet, viennent la favoriser. Voilà donc l'Italie revenue après le règne de la Flandre. On ne saurait la nier dans le Saint Michel et l'Annonciation d'Avignon ni dans la fresque des Arts Libéraux du Puy. Quelque chose du charme lombard s'insinue peut-être dans les œuvres d'un maître mystérieux en qui les uns veulent deviner Jean Perréal et que les autres, plus prudents, désignent sous le nom de maître de Moulins. Il fait la saveur pénétrante du rétable de Moulins et de la Nativité d'Autun, où se sont glissés aussi quelques souvenirs florentins. Dans le rétable de Moulins certaines draperies ont presque le fondu de Léonard (fig. 68).

Mais ce n'est peut-être après tout qu'une vision commune à l'Italie gallique et à la douce France. A tort la manie italianisante cherche des origines milanaises à plusieurs de ces œuvres, qui savent mieux simplifier les

plans, élaguer des détails, adoucir l'expression et déjà caresser le modelé. Elles seraient tout aussi proches de Memling. Même dans la peinture murale la plénitude

Fig. 67. — TAPISSERIE FRANÇAISE DU XV^e SIÈCLE : CONVERSATION AMOUREUSE. (*Musée du Louvre.*)

Naturalisme de la « verdure » et des petits animaux. Mais les personnages de roman gardent la distinction de l'Art de Cour. Composition toute décorative, et montant jusqu'à la bordure; enveloppée de calme et de silence. *Photo Alinari.*

savoureuse mûrit la forme comme un fruit sur l'espalier. Quel chemin parcouru depuis la mosaïque du vitrail et l'à-plat de la fresque aux XIII^e et XIV^e siècles! Les Sibylles du Puy sont en peinture, à la fin du siècle, ce que sont dans la plastique les Vertus taillées en 1507 par Michel

Colombe pour veiller à Nantes sur le dernier sommeil du duc de Bretagne. Ici est le progrès décisif, non dans quelques ornements à l'italienne. Qu'importent quelques motifs à côté de cette chose intime, profonde, qui est le

Fig. 68. — MAITRE DE MOULINS. LA VIERGE EN GLOIRE.
(*Cathédrale de Moulins.*)

Panneau central d'un rétable (vers 1498). En peinture aussi, surtout dans le Bourbonnais, expression et style s'adoucissent. Malgré quelque sécheresse encore, plis des robes et visages sont modelés par un pinceau caressant. *Photo Gazette des Beaux-Arts.*

style? Le dessin linéaire s'attendrit. Rien de plus frappant que de comparer, au Louvre, les petits portraits du roi René et de Jeanne de Laval, peut-être par Nicolas Froment, secs, durs, ligneux, avec le portrait déjà moelleux du duc de Bourbon, caressé peut-être par le Maître de

Moulins (fig. 69 à 72). L'art des dégradations nuancées commence à envelopper l'analyse des traits, la fermeté des plans et la laideur du caractère (fig. 73).

Mais elles s'insinuent de deux façons. Parfois elles ne changent rien au coloris lumineux, où naissent simplement de légers remous de tons. Ainsi le petit enfant de

Fig. 69 et 70. — NICOLAS FROMENT (?). LE MAITRE DE MOULINS.
LA REINE JEANNE DE LAVAL. SAINTE MADELEINE.
(*Musée du Louvre.*)

Portrait de la deuxième, moitié du XV^e^ siècle : peinture encore linéaire, et construite durement.

Portrait de la fin du XV^e^ siècle. Tendresse de l'expression, ombres légères et transparentes qui commencent à velouter le modelé. *Photo N. D.*

Charles VIII au Louvre est un gros poupon modelé très délicatement sans qu'un dessin trop aigu enserre ses traits de bébé, et modelé dans le clair non dans le clair-obscur. C'est maintenant que le procédé à l'huile donne quelque velouté. Malheureusement, le peintre ne se contente plus de modeler ainsi dans la couleur et la lumière : il fait de plus en plus appel à des ombres légères qui font tourner la forme en la caressant. Il n'est pas sûr que cette nouveauté technique soit un grand progrès. Les valeurs de

clair dont jouaient les purs primitifs mettaient en allégresse les yeux et le cœur. Elles étaient le reflet naturel d'une âme transparente, ce qui ne veut pas dire sans profondeur. L'ombre va donner plus de relief, au risque de charbonner la forme. De même, le Moyen Age d'avant 1480 prouvait qu'une peinture peut vivre sans « l'atmosphère » à la moderne. Quel tableau du Louvre, même « esfumé », comme disait Caylus, nous saisit plus fortement que la Vierge de Pitié de Villeneuve-les-Avignon ? Or elle se découpe sur un fond métallique d'or guilloché. Aucune enveloppe. Mais précisément ce découpage exalte les figures en les isolant. Rien ne se perd dans l'ambiance, de ce groupe durci en larges plans et durement exécuté. La silhouette le clôt aussi strictement que sa forme. On ne voit que lui, et la douleur qu'il cristallise devient une obsession. Mais maintenant l'heure est venue des prestiges que permet l'huile onctueuse. Presque toute l'École de Moulins lui doit ainsi qu'à la douceur de touche un très subtil sfumato. N'exagérons rien : il est bien réservé encore et moins suave assurément que celui des Lombards, mais il fait paraître sèches les œuvres du début du siècle telles que le Martyre de Saint Denis. N'est-ce pas en ce moment que Perréal fait en Italie la connaissance de Léonard de Vinci, le virtuose des dégradations lentes, qui fait émerger doucement des ténèbres la figure humaine comme une apparition ? Jouer de la gamme des noirs, depuis les sonorités profondes jusqu'aux sourdines légères comme un souffle, nous n'en sommes pas encore à ce raffinement, tant s'en faut; mais on sent qu'il nous tente. Or cette curiosité de la valeur des ombres, c'est la disparition du style monumental qui était celui du Moyen Age, un adieu au Moyen Age lui-même.

Cet art assoupli, humanisé en ce qui est l'expression

et la forme, cherche aussi les échanges qui établissent entre les choses une sorte d'amitié : les reflets. C'est une des plus précieuses conquêtes de la peinture : l'œil du peintre y découvre l'unité du monde. Un gros donateur se reflète sur la cuirasse de Saint Georges son patron, comme

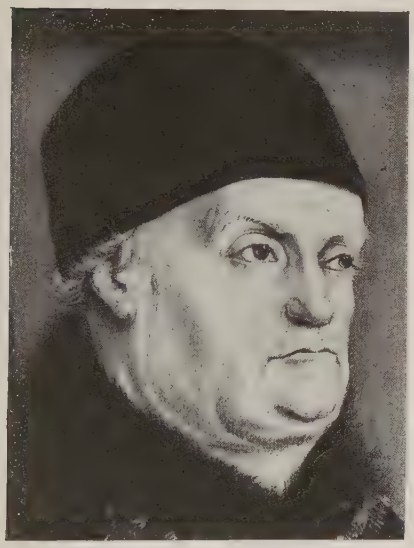
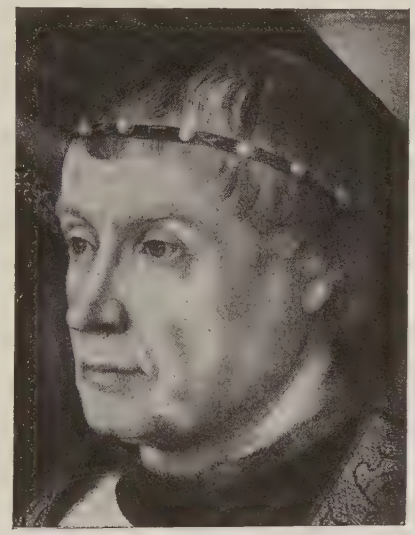


Fig. 71-72. — NICOLAS FROMENT (?). LE ROI RENÉ. (*Musée du Louvre.*)



MAITRE DE MOULINS. UN DONATEUR ET SAINT GEORGES. DÉTAIL. (*Musée de Glasgow.*)

Vers 1475. Volet du diptyque donné par le roi René à Jean de Matheron. Franchise intransigeante; peinture linéaire qui serre le modelé dans les mailles de ses petites hachures.

La « détente » à la fin du XV^e^ siècle. Chef-d'œuvre de clair-obscur (sans opacités) et d'enveloppe. *Photo N. D.*

l'archer qui perce Sainte Ursule sur la châsse de Memling. Un « intérieur » se condense dans un verre de vin. L'épaisseur moelleuse d'une fourrure ou la douceur d'un épiderme vont maintenant tenter le pinceau savant. Le fondu, la caresse, l'enveloppe, entrent lentement et un peu gauchement dans l'art français, comme ils viennent d'entrer dans l'art lombard, vénitien et flamand. Le voici prêt à accueillir

la Renaissance, qui devient universelle; ou plutôt il l'ébauche déjà lui-même spontanément, et ravi.

Saluons l'art du Moyen Age qui s'en va, du reste très lentement. Il était le sentiment spontané et frais de la vie. M. Maurice Denis dit avec raison qu'il avait au plus haut degré « le sens de l'objet ». C'était aussi le don de l'ex-

Fig. 73. — ÉCOLE DE PROVENCE. L'ENFANT ADORÉ PAR UN CHEVALIER ET UN ÉVÊQUE. DÉTAIL.
(*Avignon, Musée Calvet.*)

Fin du XV^e^ siècle. Sentiment, dégradation subtile, et douceur de touche, ont « détendu » la peinture française, ici peut-être sous les légers effluves de l'Italie.

pression, de l'intensité, l'indifférence à l'égard des règles et de la beauté formelle, une bonhomie familière et souvent la tendresse. Même dans l'œuvre d'un artisan rustique comme telle vierge de bois ou de pierre, il y a la résonance d'une âme. De l'intérieur elle modèle la forme. Carrière, le peintre des Maternités, pensait à cet art profond plus qu'au sien quand il disait : « L'homme est un repoussé; il est frappé au marteau du dedans au dehors. »

LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

PREMIÈRE MOITIÉ DU SIÈCLE. — COMPROMIS DÉLICAT ENTRE LA TRADITION ET LA NOUVEAUTÉ.

Ce qu'il faut entendre par la Renaissance. — Origines profondes dans le Moyen Age. — Épanouissement au XVI^e^ siècle dans la survie de l'art traditionnel et la continuité de l'évolution. — Les causes occasionnelles.

La première partie du siècle. Hésitations de l'Architecture religieuse et précocité de l'Architecture civile. Disparition lente des principes et des formes du Moyen Age, et premiers emprunts à l'Italie. L'équilibre délicat de l'époque de François I^er^.

La Sculpture. Marbres et marbriers italiens. — Collaboration de l'italianisme et de l'esprit gothique. Œuvres mixtes et style mixte, avec inclination croissante vers l'esprit et les formes de « par-delà ». — Même complexité dans la Miniature. Jean Bourdichon.

Les historiens de l'Art placent la Renaissance au gré de leurs préférences esthétiques. Les uns la voient dans l'art merveilleusement équilibré du XIII^e^ siècle, d'autres dans le réalisme franco-flamand qui crée aux XIV^e^ et XV^e^ siècles des chefs-d'œuvre de caractérisme, les plus nombreux enfin dans l'universelle dévotion du XVI^e^ siècle à l'Antiquité et à l'Italie. Le mieux est d'en croire ceux qui

l'ont revendiquée expressément pour eux-mêmes, et en ont créé l'idée, sinon le mot orgueilleux. Elle est la progression d'abord lente, puis rapide, enfin le triomphe de l'art savant, qui impose à la nature la discipline du style. Elle autorise sa propre initiative des exemples prestigieux de l'antiquité et de l'Italie moderne. Mais l'imitation des grands modèles n'est qu'une conséquence : on ne s'adresse à eux que parce qu'on y trouve ce dont on est avide, la recherche de la perfection par le choix réfléchi des valeurs rationnelles.

C'est dire que le Moyen Age lui-même l'a commencée. Il est superflu de rappeler que l'art roman en est déjà un magnifique essai. En Bourgogne, en Provence, en Aquitaine, il recompose superbement avec des souvenirs d'Orient les formes et le décor antiques. La tour de la basilique de Saint-Front à Périgueux, avec ses baies à fronton, ses chapiteaux, ses corniches, ses étages reliés par l'ordre colossal qui sera cher aux architectes de Henri II et son couronnement en petit temple périptère, fait « renaître » une antiquité qui d'ailleurs se retrouvait chez elle à Vesuna, comme à Augustodunum, comme à Arelate, comme dans toutes ces villes qui avaient été romaines avant d'être romanes. L'époque gothique elle-même reste émerveillée. Nul, pas même Renan, n'a trouvé pour le Parthénon des mots plus sentis qu'un prince du XIV^e^ siècle, le roi d'Aragon, quand il envoyait en 1380 douze arbalétriers « hommes de bien » pour garder « le plus précieux joyau qui soit au monde ». Rien d'étonnant. Quand on étudie de près l'art gothique on est surpris de tout ce qu'il recèle de classique. Il est l'Ordre et la Raison. Nous connaissons déjà la majestueuse ordonnance du grand programme iconographique fourni aux imagiers par l'Église. *L'Ordinatio ad unum,* chère

aux clercs, à tout le Moyen Age, c'est l'essence même de l'esprit gréco-latin. Au contemporain de saint Louis comme au grec l'univers apparaît comme une immense Harmonie. Il la fixe sur la cathédrale. Le clerc et l'imagier ont conçu, sculpté le tympan du Jugement Dernier comme Dieu, selon eux, a façonné le Cosmos : même hiérarchie,

Fig. 74. — Église de Tillières (Eure).

Premier tiers du XVI^e^ siècle. Voûte à dalles plates, que l'armature des ogives ne porte plus directement. Pendentifs sculptés, écoinçons ajourés d'arabesques. Fantaisies qui sont des adieux à la logique du Moyen Age.

même discipline. Sans doute du Moyen Age à l'art moderne les formes diffèrent. Mais regardons sous les apparences. Contreforts et arcs-boutants, nous l'avons vu, mettent autour de la cathédrale une symétrie vivante, et le Rythme. La méprise du Romantisme étonne, qui voyait en elle, architecture et décor, un désordre pittoresque et ne la réhabilitait que pour la jeter à la tête des classiques. Sa naissance et son développement sont le chef-d'œuvre

de la logique. La spéculation la plus abstraite a pénétré de calcul la pierre, et obtenu à force de précision l'équilibre délicat des poussées et des résistances. La cathédrale est l'exaltation du chiffre : l'esprit de Pythagore l'habite toujours. Le maître d'œuvre la met en proportions d'après les tracés géométriques venus à travers les âges de la Grèce et de l'Égypte millénaire. Le triangle équilatéral, isocèle, égyptien, y règne, comme aux pyramides des Pharaons ou au temple de Poseidôn à Pœstum. Il collabore autant à la beauté de la nef d'Amiens qu'à celle du Parthénon. L'architecte qui a composé la façade de Notre-Dame sur des tracés que Choisy a retrouvés par l'analyse était-il si loin de l'idéal antique? Est-ce un simple jeu d'évoquer, comme on le fait si souvent à propos de cet art puissant, sobre, presque austère, la beauté dorienne? A négliger les formes, l'idéal y apparaît aussi classique que celui de notre XVII^e^ siècle. Il y a autant de symétrie et d'équilibre a ce frontispice debout sur son parvis qu'au Versailles de Mansart sur sa terrasse. L'architecture hérite, en les renouvelant avec une originalité primesautière, de la colonne engagée ou adossée et du chapiteau végétal. Pendant ce temps Villard de Honnecourt croque avidement dans ses voyages les tombeaux « sarrasins », et dessine une tête de Christ selon le canon de Vitruve. C'est un des indices qui laissent supposer que le traité de l'architecte romain a traversé le Moyen Age, du moins en ses leçons essentielles. Le groupe de la Visitation à Reims christianise des statues qu'on dirait exilées d'un péristyle antique. Sans doute il est isolé, mais la plastique du XIII^e^ siècle, surtout à Reims, dans son idéalisme qui part du vrai, dans sa sérénité, son parti pris de largeur dans les plans, son canon élégant et souple, a souvent le parfum de l'hellénisme. Nous l'avons retrouvé à Auxerre. C'est à propos de

cet art que Viollet-le-Duc disait : « Nous avons été les successeurs des Grecs en Occident au Moyen Age. » En l'étudiant dans la cathédrale, crayon à la main, Rodin écrit : « Les Romains y ont apporté leur force, leur logique, leur sérénité »; et un autre de nos artistes contemporains le définit d'un mot profond : « le classique

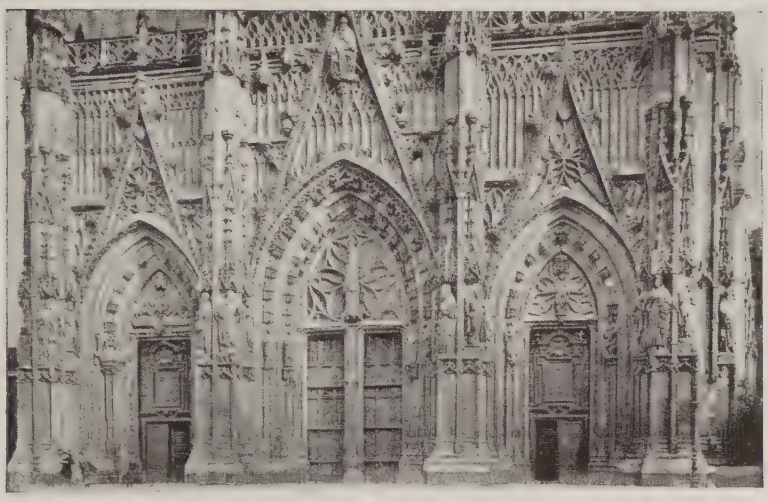


Fig. 75. — ABBEVILLE. Façade de saint-wulfran.

Début du XVI^e^ siècle. Survie du gothique flamboyant, plus luxuriant que jamais dans les édifices religieux. Décoration souvent superficielle et adventice, où s'associent la courbe et la perpendiculaire. Quelque sécheresse linéaire dans cette magnificence suprême.

Photo N. D.

occidental ». Même au XV^e^ siècle les groupes les plus douloureux, la Pietà peinte de Villeneuve, les Sépulcres et Vierges de Pitié sculptés, sont admirables par la pondération des masses et la stabilité plastique.

Puis, voici venir des pressentiments d'une autre sorte. A la cour du duc de Berry vers 1410 on se pourléchait de « l'ouvraige de Lombardie » ou de Sienne. Les miniaturistes de l'époque s'en sont pénétrés. D'Italie Fouquet rapporte des croquis de monuments antiques, de leur décor, et des

peintures nerveuses du Quattrocento florentin. Ce dessin intellectualiste fait ses délices. Dans la superbe légende des Preux sonne clair, déjà, la passion de la gloire. Une des tapisseries du duc de Berry portait même la légende « Fama ». On y sent, comme chez Dante et chez Pétrarque, le désir ardent de tout le Moyen Age de se rattacher à l'antiquité auguste. Sur toute l'époque Hector, Alexandre, Rome et César projettent leur ombre immense. En art pur, à la fin du XV^e^ siècle nos artistes connaissent déjà les ressources de l'illusion, la perspective, le raccourci, le modelé fondu par le clair-obscur, le reflet, l'anatomie d'observation (non de dissection) et la beauté des plans simplifiés. Dans les cours raffinées où la générosité du prince s'entoure de la douceur de vivre, des artistes italiens viennent travailler, peintres comme Bugatti, médailleurs et sculpteurs comme Pietro da Milano et Francesco Laurana. Entre Italie et France depuis longtemps les échanges sont incessants. En vérité, la Renaissance c'est le Moyen Age comblé en ses aspirations. Aussi faut-il de nouveau se poser la question qui domine toute notre histoire de l'art : pourquoi l'art médiéval, soit celui du XIII^e^ siècle qui réunit toutes les qualités dans la mesure, soit celui du XV^e^, plus près de nous par son inquiétude, par sa curiosité, par son réalisme déjà savant, n'est-il pas devenu l'art moderne?

Il est certain que les guerres d'Italie (1495-1526) eurent une importance occasionnelle. Elles n'ont pas déclanché la Renaissance, mais elles l'ont précipitée. Durant trente ans princes, nobles, prélats, gens de finance, quelques artistes même, foulent de Gênes à Naples un sol couvert de merveilles antiques ou modernes, dorées par un soleil qui est à lui seul un Poète. Peu importe que ces féodaux peu dégrossis n'aient guère senti la beauté des ruines ou de ce délicieux printemps qu'est le Quattrocento. La mode

d'Italie commence par les parfums, les jardins : elle finira par l'art lui-même. Avec François Ier elle deviendra un snobisme analogue à celui qui agenouillait notre grand public même, il y a à peine trente ans, devant le charme

Fig. 76. — PARIS. Eglise de saint-eustache (commencée en 1532).
Intime union de la tradition et de la nouveauté. Structure gothique et plan analogue à celui de Notre-Dame de Paris. Mais des pilastres, des chapiteaux corinthiens, des fragments d'entablements à l'antique, et partout le plein cintre. *Photo N. D.*

pénétrant de Sandro Botticelli. Du reste quantité d'œuvres et d'artistes italiens, d'estampes et d'objets, apportent chez nous le goût de « par-delà ». Avant François Ier, c'était la pénétration, avec lui c'est l'invasion.

Seulement, ils se heurtaient à un art indigène encore

vivace. Sans doute il portait en lui les germes de sa mort, comme tous les organismes vivants, qui évoluent. Mais il avait tant de sève! Il créait encore des œuvres si fortement organisées sous leur floraison flamboyante, qu'il a pu disputer le terrain, pas à pas, aux nouveautés d'outremonts. La Renaissance n'est victorieuse (avec des réserves encore) qu'au moment où disparaît le roi qui a tant fait pour elle (1547). Rien n'est émouvant comme ce duel. Il est le nœud dramatique de notre histoire de l'Art. D'aucuns s'oublient à dire : duel entre la nouveauté et l'art « national ». C'est blasphémer que réduire à la durée du Moyen Age la vertu vraiment créatrice de notre génie. La Renaissance n'a fait que se servir des formes étrangères, et dans un esprit français, pour des œuvres qui sont des créations françaises. A vrai dire il n'y a pas duel, mais conciliation savoureuse, qui n'est qu'à nous, entre l'apport étranger et l'art que nous appellerons traditionnel. Au faîte de nos monuments classiques la pyramide n'est que l'ancien candélabre de la Renaissance, qui à son tour était l'ancien pinacle gothique. Le campanile est l'héritier du clocheton en poivrière. Gâble, pignon, fronton, sont en principe de même dessin. Sur les rampants les crochets feuillus d'autrefois se muent en rinceaux. Du dais hérissé à la niche cintrée la transition est parfois insensible; le fol grimaçant de la bordure des manuscrits devient le « masque » de style sur les arabesques, et il n'est pas sûr que la salamandre de François I[er] elle-même ne soit pas une survivance ou un retour de l'Aspic. En des cas multiples Renaissance et classicisme ne font que continuer le Moyen Age en le transformant.

Dans la première moitié du siècle l'architecture religieuse, toujours conservatrice, reste fidèle au gothique

flamboyant. Elle y ajoute une virtuosité : les voûtes à dalles plates sur nervures. A celle de Tillières (fig. 74) par exemple, qu'est devenue la belle franchise du Moyen Age? Elle cède au joli mensonge qui fait de l'effet. Liernes et tiercerons multiplient encore leurs lacis, comme dans la

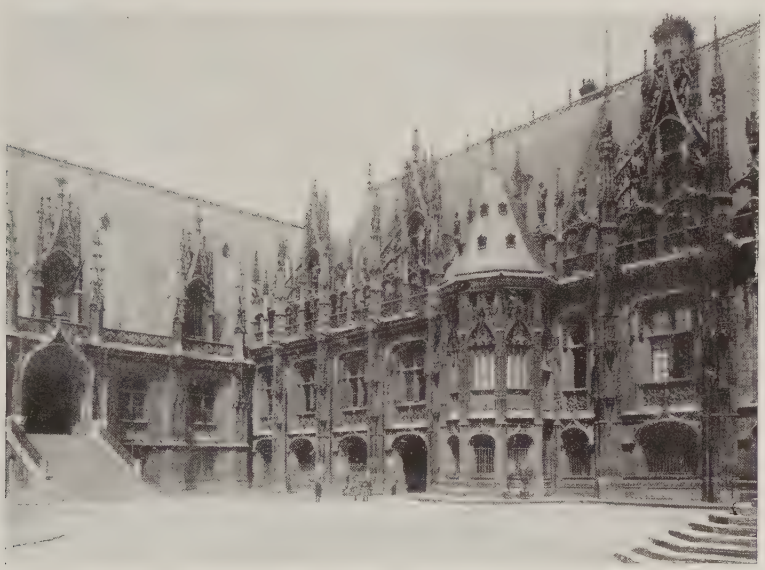


Fig. 77. — ROUEN. Palais de justice (1499-1514).

Survie du gothique flamboyant dans les édifices civils. Comble aigu, hautes lucarnes ouvragées, escalier saillant en tourelle; aux baies arc en anse de panier et accolade. Efflorescence sculptée. *Photo Touring Club.*

chapelle du Saint-Esprit à Rue. A leurs croisements, des clefs pendantes se détachent, véritable stalactites, ciselés comme des bijoux, parfois décorés de niches et de statues comme de petits temples. Sensation, chez le fidèle qui lève la tête, d'une menace toujours suspendue! Une riche efflorescence fait de Saint-Wulfran d'Abbeville (fig. 75) et de la façade de Saint-Riquier un vrai bouquet. Nous sommes dans la luxuriante Picardie, où la Flandre et l'An-

gleterre continuent d'envoyer leurs fantaisies si diverses. L'aigu et le perpendiculaire s'y associent plus que jamais à l'accolade. Au transept nord de Beauvais c'est le dernier éclat : le gothique religieux finit dans une éblouissante apothéose. Mais déjà à Saint-Eustache (à partir de

Fig. 78. — CHATEAU DE CHAMBORD. Façade septentrionale.

1519-1575. Plan de forteresse médiévale, avec donjon et tours angulaires. Mais situation en plaine, abondance des jours, triomphe des horizontales et des verticales (bandeaux et pilastres) se recoupant à angle droit. Belle demeure de plaisance avec quelques souvenirs des châteaux militaires. Deviseur inconnu. *Photo N. D.*

1532), si le plan est celui de Notre-Dame de Paris, son illustre voisine, et si les formes générales sont traditionnelles, voici un décor superficiel de pilastres et de corniches (fig. 76). Sur une structure médiévale c'est un habillement Renaissance. A certains portails flamboyants les ordres antiques apparaissent sous des frontons grecs.

L'architecture civile est toujours plus avancée. Le maître d'œuvre, qui a ici les mains libres, peut satisfaire au goût de la mode. Certes plan, composition, combles, aspect général, restent les mêmes, surtout au début. Le palais de l'Échiquier (1508-1514) à Rouen se pare d'une richesse

Fig. 79. — CHAMBORD. La terrasse du château.

A partir de 1519. Efflorescence encore « flamboyante », mais qui s'élève d'une terrasse à l'italienne. Balustrade au lieu de créneaux, décor nouveau, dômes et lanternons.

Photo N. D.

inouïe pour rivaliser avec le maître portail de la cathédrale. C'est encore une des dernières fleurs de l'art gothique, dentelée jusqu'au paradoxe (fig. 77). Mais déjà des souvenirs de Bramante s'aperçoivent près de là dans le décor du Bureau des Finances. Dans les châteaux, très féodaux encore par leur plan quadrangulaire, par leurs tours rondes qui se reflètent toujours dans les douves, par

leurs hauts combles d'ardoise, une conception plus aimable de la vie et un besoin plus vif d'air et de lumière propagent, avec quelques thèmes décoratifs nouveaux, la galerie, qui permet d'être dehors en restant chez soi. Elle faisait le charme de Gaillon (1507-1509); elle fait le charme de la cour de Blois. Le Moyen Age ne l'avait certes pas ignorée, témoin les cloîtres, mais l'Italie heureuse la prodiguait pour tous dans ses loggias.

Sous François I[er] des nouveautés plus décisives s'allient aux traditions vivaces. Chambord (1519-1525) est encore un donjon flanqué de quatre tours massives. Mais il est descendu dans la plaine. Les organes hostiles, mâchicoulis, créneaux, disparaissent ou deviennent de purs ornements, comme le noble du Roi gardera à la Cour une épée de parade (fig. 78). L'échauguette du Moyen Age devient tourelle d'encorbellement : même effet léger de suspension, avec plus de difficulté technique. Presque partout, des loggias. Prises dans la façade comme un balcon rentré, souvent superposées et comme suspendues, elles s'ouvrent entre leurs colonnettes à l'agrément d'une cour ou à la vaste beauté de la campagne. C'est une aération et un sourire de la façade. Celle du château de Madrid s'offrait toute ainsi au charme du paysage. L'architecte y saisit l'occasion d'une pseudo-ordonnance au rythme léger. Le comble d'ardoise se découpe toujours à vif sur le ciel, en silhouette élancée, surtout dans la brumeuse Normandie; et les lucarnes à gâble, les hautes souches des cheminées, accompagnent toujours son ascension. Mais d'autres châteaux, La Muette, Saint-Germain, Challuau, rendez-vous de chasse sur la lisière des forêts, se couronnent d'une grande nouveauté : la terrasse.

Parfois même c'est pour elle que le meilleur de l'effet est réservé : celle de Chambord (fig. 79) se hérisse de

combles, lucarnes, cheminées et campaniles d'escaliers, qui font comme un bouquet sur une lourde corbeille. Il n'est pas douteux que ce foisonnement est gothique, mais la terrasse d'où il se lève, d'où vient-elle? Est-ce d'Italie? Est-ce d'une adaptation spontanée au site? De là-haut le

Fig. 80. — SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. Le chateau.

Commencé en 1537. Plan ancien, mais construction en partie de goût nouveau. Terrasse, avancée sur des arcades que portent des pilastres-contreforts. Caractère déjà classique de ces pilastres, de la balustrade, des grands arcs et des fenêtres. Régularité et rythme.

Photo N. D.

regard domine la houle profonde des bois : on y pouvait suivre de loin la chasse, entendre le son du cor, et, la nuit, le bramement des cerfs.

Saint-Germain, construit bien plus tard, en 1537-1547, est d'austérité déjà classique, mais la même complexité l'habite (fig. 80). Il a beau être d'une sauvage « quadrature », celle même du vieux château féodal qui l'a

précédé, et riche à l'intérieur en voûtes d'ogives : il est essentiellement une terrasse supportée par une construction. Comme la Muette, il semble fait pour elle. Assise sur voûtes nervées, elle fait saillie hors du mur sur de hautes arcades que forment des pilastres contreforts réunis par le haut. Spontanément la Renaissance retrouve ici le grand style des contreforts gothiques du Midi au Château des papes d'Avignon, mais c'est pour porter une toiture inédite. Bordée d'une balustrade élégante « elle est, dit Du Cerceau, la première de toute l'Europe pour sa façon et chose digne d'être vue et considérée ».

Aux façades les ordres antiques commencent à se préciser, mais encore insouciants des proportions modulaires. Le parti pris d'horizontalité se marque déjà aux bandeaux. Aux baies la plate-bande tend sa ligne droite à côté de l'arc en anse de panier, qui prête encore son aménité à la loggia supérieure avant de disparaître lentement. Partout la distribution intérieure se trahit encore au dehors par des saillies et des ressauts. Les escaliers, encore saillants (Blois, même Chambord), montent encore en vis et se coiffent de petits dômes à lanternons. Mais d'autres, comme celui du château d'Azay-le-Rideau (à partir de 1518), qui est peut-être le premier, montent déjà en rampes droites à l'italienne sous des voûtes à berceaux caissonnés : les cortèges parés les graviront en beaux effets de perspective. Ici est l'avenir. La cheminée se rapetisse et la hotte disparaît pour faire place au riche manteau sculpté. Bref, la vie de cour et surtout l'influence de la femme modèlent la demeure du seigneur comme ses mœurs (fig. 81). Azay-le-Rideau et Chenonceaux sont inexplicables sans l'intervention féminine. La décoration nouvelle brode aussi partout sa fantaisie arabesque. A Madrid les médaillons en faïence émaillée de Girolamo della Robbia posaient un chatoyant

rayon d'Italie. En somme, jusqu'en 1540, un équilibre délicat entre la tradition gothique et les nouveautés d'outre-monts caractérise ces chefs-d'œuvre qui ne sont qu'à nous. Les historiens de l'art se donnent un mal infini pour découvrir dans des comptes où ne paraissent que des

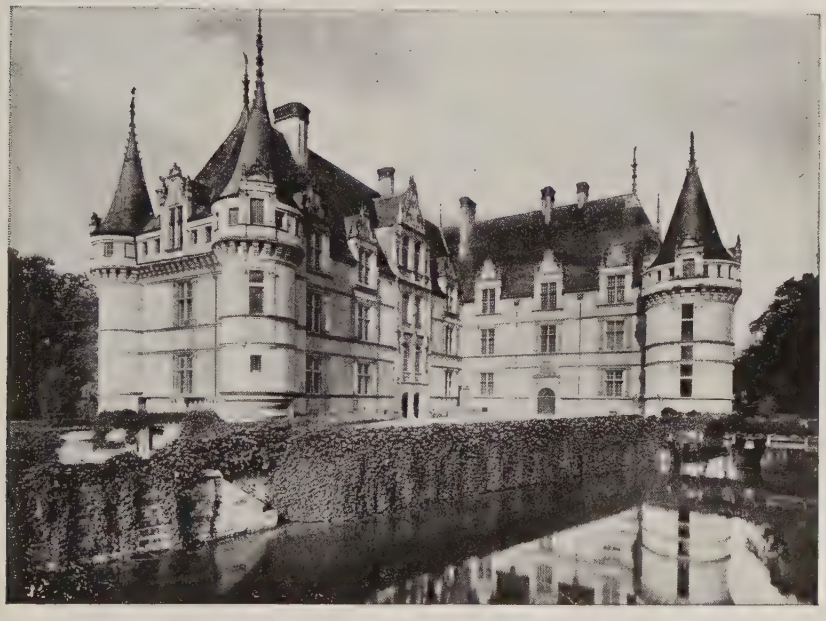


Fig. 81. — AZAY-LE-RIDEAU. Vue orientale.

1518-1529. Influence probable d'une femme. Organes militaires, tourelles, mâchicoulis, créneaux, ne sont plus qu'un ornement. Abondance des jours même aux parties inférieures. Riche décor des lucarnes. Arabesques. *Photo Lévy.*

constructeurs le nom et la nationalité des architectes. Français ou italiens? Ce qui importe, c'est le style. L'ancien Hôtel de Ville de Paris (fig. 82) a beau être du Boccador, lui-même depuis vingt ans parisianisé : il est français de goût, avec des néologismes italiens.

A mesure que s'affirme l'esprit classique et monarchique s'étend le manteau de l'uniformité. L'art en effet suit

l'histoire. Le régionalisme, qui était le cadre de l'activité au Moyen Age, recule. Mais, sauvegardé par les lois inéluctables du climat, des matériaux, des traditions techniques, il ne disparaîtra jamais tout à fait. Pas une province

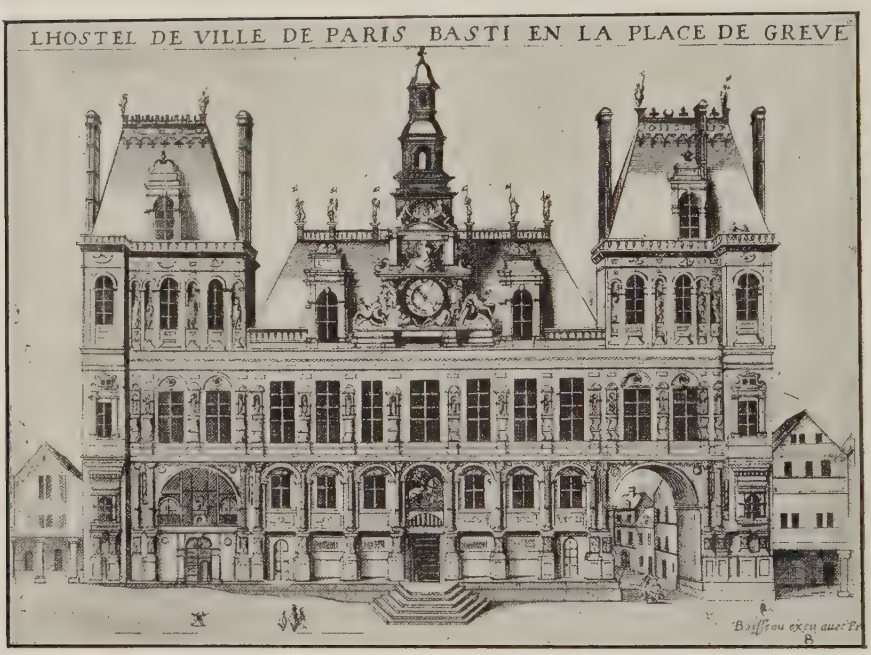


Fig. 82. — L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS.
D'après la gravure de Boisseau.

Commencé en 1533. Dominique de Cortone auteur probable du plan. Tradition française des combles distincts pour chaque corps de construction, des lucarnes et des tours. Mais nombreux italianismes : arcades en plein cintre entre colonnes adossées sous entablement droit, décor, etc...

qui n'ait donné son accent particulier au style nouveau. Au-dessus de la Loire. particulièrement en Normandie (fig. 83), les lucarnes luxuriantes accompagnent les combles suraigus, et sur les parois court l'arabesque capricieuse où s'enroulent les médaillons. C'est très silhouetté, pittoresque et léger : l'esprit gothique y survit. Dans le

midi toulousain au contraire, pour capitouls, consuls et marchands de pastel, l'hôtel plus massif se revêt de brique rouge. Une tour noble le domine; la toiture s'abaisse; aux montants des fenêtres des atlantes de pierre sont tordus par l'effort, et dans la cour une galerie

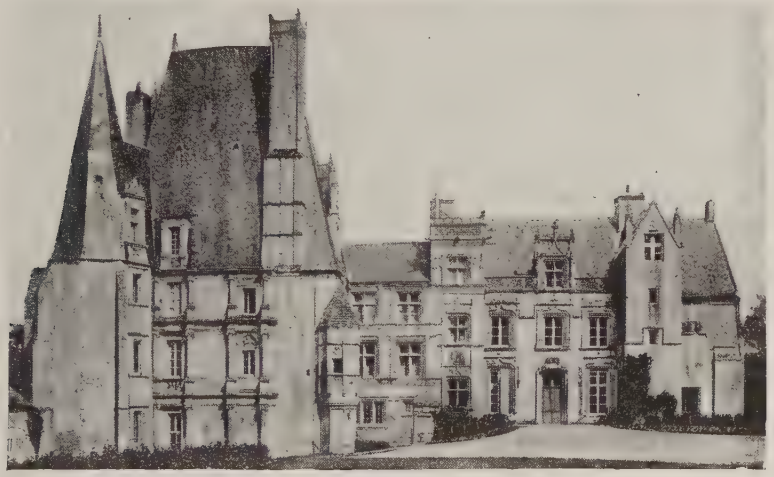


Fig. 83. — CHATEAU DE FONTAINE-HENRI (CALVADOS).

Dans sa partie nouvelle (1535) caractères très normands de l'élancement du comble, suivi par les lucarnes et les souches de cheminées, de la recherche de la silhouette, de la décoration de médaillons, de bustes et de figures à mi-corps.

franchit l'espace, d'un seul jet, en arcade suspendue. C'est le motif méridional du balcon.

Même complexité dans la sculpture, surtout au début. Il faut une analyse attentive pour discerner l'influence bourguignonne ou flamande, l'apport français et l'italianisme, quand toutefois celui-ci existe. Un charme unique se dégage de ces œuvres, nourries de plusieurs sèves, et cela tout naturellement, sans qu'une volonté spéciale ait cherché un dosage raffiné. A côté de la belle pierre de France, voici venir la passion du marbre, en attendant

celle du bronze. Marbre de la Riviera et souvent de Carrare; matière précieuse pour nos Français, au grain serré et brillant, incomparable champ aux broderies d'arabesques et surtout propice à toutes les délicatesses du modelé. Certes le Moyen Age dès le début du XIV^e^ siècle

Fig. 84. — NANTES. Cathédrale. Tombeau de François II (1502-1507).

Conception de Jean Perréal et exécution de Michel Colombe. Goût et mesure dans la vérité et l'expression. Iconographie complexe. Gisants, angelots et pleurants sont des motifs français; Apôtres et Vertus sont des motifs italiens. Figures françaises, arabesques italiennes, marbre italien. *Photo N. D.*

l'avait pratiqué (même le Carrare), mais par luxe exceptionnel. Désormais sa séduction fera reculer la bonne et simple pierre de France, consacrée jadis par tant de chefs-d'œuvre. Et ce sera grand dommage. Mais sa diffusion est un gain tout de même. Étincelant de blancheur quand il est neuf, il se recouvre en vieillissant d'une patine aussi douce qu'un épiderme; et sa technique est toute de finesse. Et les marbriers italiens suivent en France leurs marbres.

Décidément, c'est le retour de « l'ouvraige de Lombardie » : le sortilège recommence. Des familles entières comme celle des Juste s'établissent chez nous. A Gaillon, à Folleville, à Fécamp, etc... pullule leur industrie courante, fontaines, autels, frises et tombeaux. Leur joli coup de ciseau dans la belle matière éclatante éblouit nos grands

Fig. 85. — MICHEL COLOMBE. Bas-relief de saint georges (1508-1509. (*Musée du Louvre.*)

Provenant du château de Gaillon. Marbre italien, et réminiscence d'un bas-relief de Donatello à Florence. Mais art bien français par le style et les détails. Bel exemple de bas-relief pittoresque, avec des lointains, rochers, ruisseau, le nuage et la mer.

seigneurs, toujours à l'affût de la mode, mais non nos vieux maîtres.

L'un de ceux-ci est une grande figure, qui domine même après sa mort (1512) les trente premières années du siècle. Son cas est paradoxal et mystérieux. Voilà une œuvre d'importance capitale qui se réduit aujourd'hui à deux monuments, un tombeau (fig. 84) et un bas-relief, et à une médaille : celle de Louis XII. Mais son influence a rayonné au loin et longtemps dans la sculpture française. Et ce qui rayonne ainsi, c'est le génie national lui-même,

fixé en ce qu'il a de plus intime et de permanent par un artiste qui reste profondément personnel. Dans son art très véridique, mais mesuré, équilibré, Michel Colombe atténue le naturalisme bourguignon, qu'il a connu à Dijon, de la grâce de la Touraine, où il est né. Il est puissant et doux. Son modelé, très caressé, est ce qui correspond le mieux chez nous à la douceur des peintres lombards. Mais aucune influence. Là aboutit la fameuse « détente » de l'art français, ou plutôt la vieille tradition française elle-même de goût et de mesure, surtout aux pays de Loire. Seulement, regardons de près. Car c'est ici qu'est le mystère. Ces rares œuvres qui nous restent ne lui sont même pas entièrement, exclusivement propres. Le tombeau du duc et de la duchesse de Bretagne (1507-1510) à Nantes, où cet imagier de pure souche indigène a taillé les grandes figures, les deux gisants au visage apaisé et les quatre Vertus qui veillent sur leur dernier repos, a été conçu par un Français italianisant, ami de Léonard de Vinci, Jehan Perréal; l'idée des Vertus est italienne; les fines arabesques ont été taillées par des Italiens; le marbre même est italien. Le grand artiste-ouvrier a sculpté selon son cœur, et sa part est la meilleure. Mais d'autres ont « devisé ». Son Saint Georges (fig. 85) a probablement connu celui de Donatello, par un dessin peut-être? Il n'en a que plus de mérite à être resté un vrai chevalier français, « monté sur gros roncin pour défendre contre une Tarasque une dame de la cour d'Anne de Bretagne ».

Même collaboration au joli tombeau des enfants de Charles VIII (vers 1508) dans la cathédrale de Tours. Un Français a sculpté, à la française, les délicieux petits qui dorment leur dernier sommeil sur le sarcophage; mais celui-ci est d'une forme inédite chez nous, il est orné de rinceaux très souples où Hercule et Samson, frères en

muscles, se démènent, entre des gueules de dauphins onduleux (fig. 86). Voilà l'Italie! Aux clôtures de chœur, comme à celle d'Amiens dans l'histoire de saint Firmin et de saint Jean-Baptiste, grouille une vérité pittoresque et touffue. Nous sommes cette fois tout à fait chez nous parmi ces

Fig. 86. — TOURS. Cathédrale. Tombeau des enfants de Charles VIII.

Terminé en 1506. Juxtaposition harmonieuse de deux arts : art français et traditionnel des petits gisants, art italien du sarcophage (forme et décor). Marbre italien. *Photo N. D.*

bonnes gens du temps du roi François, Premier du nom, qui se pressent en perspective montante jusqu'aux arcatures. L'art populaire du Moyen Age survit ici, dans sa franchise ingénue. C'est toujours le rétable à la flamande avec son insouciance de la composition dans l'espace (fig. 87). Mais au jubé de Limoges le muscle héroïque apparaît de nouveau avec Hercule, échappé des plaquettes de Moderno, et autour de lui court la broderie légère des

rinceaux du Rinascimento. A Rouen, un Français sculpte le gros cardinal Georges d'Amboise priant sur son tombeau; les mains de disciples de Michel Colombe se discernent çà et là, dans le bas-relief de Saint Georges, dans les petites Vertus au front bombé... Mais candélabres, arabesques et grotesques, viennent de « par-delà », du côté

Fig. 87. — AMIENS. Cloture du chœur de la cathédrale.

Histoire de saint Jean-Baptiste (1531). Survie du gothique flamboyant aux arcatures. Composition pittoresque et grouillante des scènes, interprétation archaïque de l'espace, réalisme des figures et du costume moderne. Polychromie. — Influence des rétables septentrionaux.

Photo Lévy.

de l'éblouissante Chartreuse de Pavie (fig. 88). Ainsi à notre brave et bonne sincérité se frôle le sémillant désir de plaire.

Même complexité dans les grands thèmes plastiques. Les plus pathétiques de la fin du Moyen Age, Sépulcres et Vierges de Douleur, sont encore plus florissants que naguère, et l'intensité reste la même. Mais le parti du costume est plus large, plus régulier le visage. Cet art du

reste évolue lentement, comme toujours l'art populaire : il s'attache plus à l'expression qu'à la forme et à l'habileté technique. Art populaire aussi les innombrables Vierges

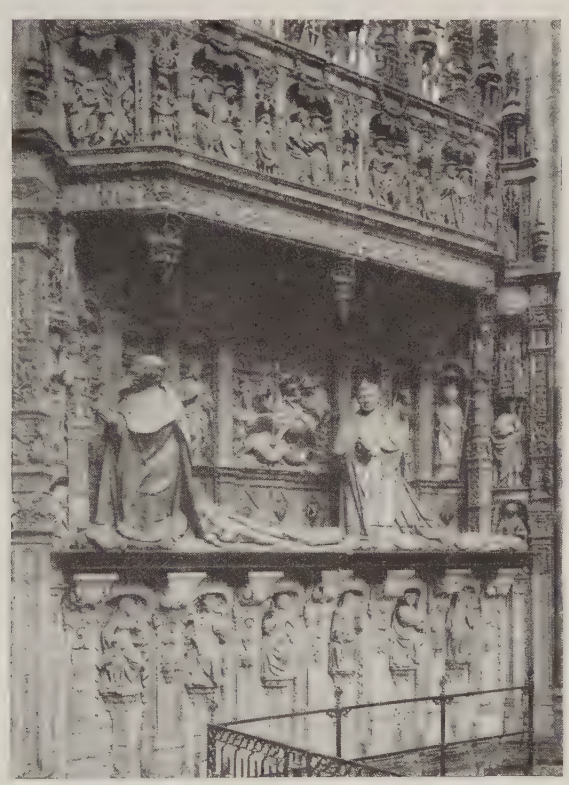


Fig. 88. — ROUEN. Cathédrale. Tombeau des cardinaux d'Amboise.

Commencé en 1520. Le défunt est un priant et non plus un gisant. Décoration luxuriante, où se mêlent les motifs traditionnels et ceux de l'Italie du nord. Transition insensible du grotesque à l'arabesque, du pinacle au candélabre et du dais à la niche. *Photo M. H.*

et Saintes, en qui survit la sincérité expressive, le charme tendre de jadis, mais dans un modelé plus noyé. Près de la blonde Loire il s'enveloppe d'une suavité de lignes et de plans qui décourage l'analyse. Le visage de la Vierge de Saint-Galmier (fig. 89), très fondu, est aussi prenant

qu'une madone de Luini. Mais il est plus sérieux et bien de chez nous : derrière les yeux mi-clos et le petit front convexe la pensée se recueille, comme au Moyen Age. Certaines œuvres provinciales, surtout dans la traditionaliste Champagne avant l'arrivée de Dominique Floren-

Fig. 89. — VIERGE DE SAINT-GALMIER (DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE).

Traditionalisme du style dans les thèmes populaires. Visage typique par la tendresse du sentiment et du modelé. La Vierge très supérieure à l'enfant, comme toujours. *Photo N. D.*

tin (1544) sont délicieusement « nature » avec un accent patoisant très prononcé (fig. 90). A Troyes surtout l'art spontané, issu du sol et de la race, se défend contre le sortilège étranger avec une ténacité qui rend émouvant le savant livre de M. R. Kœchlin. Partout il faut étudier de près le style, la technique, dans les plans et les plis, pour s'apercevoir que de la mort de Michel Colombe à celle

de Guillaume Regnault († 1532) le temps a tout de même marché.

Mais c'est toujours dans le tombeau, devant la Mort, que se marque le mieux l'attitude de l'art. Là il se recueille. L'intéressé ou les siens sont exigeants pour une œuvre où

Fig. 90. — TROYES. ÉGLISE SAINT-JEAN. LA VISITATION.

Vers 1520. Art champenois, d'accent local très prononcé; familier et pittoresque. Bonhomie charmante de l'art gothique, surtout en cette région, au moment où va intervenir l'influence italienne. *Photo N. D.*

il reposera jusqu'au jour du Jugement. Or le type ancien demeure sans doute, comme aux tombeaux des Bastarnay à Montrésor et de la délicieuse Roberte Legendre au Louvre, si paisible, et encore si tendre dans son sommeil. Le tourangeau Guillaume Regnault a finement modelé le visage dans le marbre (vers 1524) avec un réalisme très discret : c'est le goût du terroir et celui de Michel Colombe.

Mais le tombeau fait aussi fraterniser devant la mort l'ancien et le nouveau dans les motifs comme dans les formes. Le gisant vient tout droit du Moyen Age; mais le voici qui se relève pour prier à genoux sur le sommet de l'édicule où pourrit sa dépouille. Or le « priant », connu aussi au Moyen Age, avait été jusqu'ici assez peu pratiqué. Il va devenir d'autant plus fréquent qu'il est un très beau motif plastique par le mouvement des formes et la cadence des plis. Les pleureurs encapuchonnés survivent çà et là : quelle note du passé que cet impressionnant motif de deuil! Mais ils sont les derniers. A Nantes et à Rouen les voici tout réduits, recroquevillés en des nichettes circulaires au bas du sarcophage ou sur des consoles. Ils s'appuient à un fond ornemental en « coquille »! Le lugubre cortège n'est donc plus qu'un décor. Sous le gisant du cardinal Briçonnet à Narbonne (1523), horriblement grimaçants, ils semblent pleurer leur propre agonie. En revanche les Vertus du défunt illustre, on le sait, l'assistent maintenant près de son sommeil: pensée d'orgueil qui nous vient d'Italie. Ainsi le deuil s'en va, l'orgueil s'étale; et il va exalter la forme même du tombeau. Les Juste de Florence en effet inaugurent dans l'abbaye royale de Saint-Denis pour une sépulture royale, celle de Louis XII (1517-1544), le type triomphal et oratoire qui va bientôt s'imposer (fig. 91). Pendant que l'idéal colombien, fait surtout de tradition gothique affinée, était perpétué par les élèves ou disciples de Colombe jusque vers 1540, d'autres italiens, comme Benvenuto Cellini, viennent installer à l'hôtel de Nesle le goût florentin, le dessin élégant et la forme nerveuse. Mais ils n'agiront, heureusement, que sur la génération suivante. Au temps de François I[er], du reste, la sculpture reste pauvre. On la dirait déconcertée entre la fin de la tradition et l'invasion du goût ultramontain. Elle semble

se recueillir pour la magnifique floraison du règne de Henri II.

La grammaire ornementale, d'abord gothique au temps de Louis XII, s'ouvre bientôt à des motifs de détail hétérogènes : la sirène à queue de poisson et le dauphin

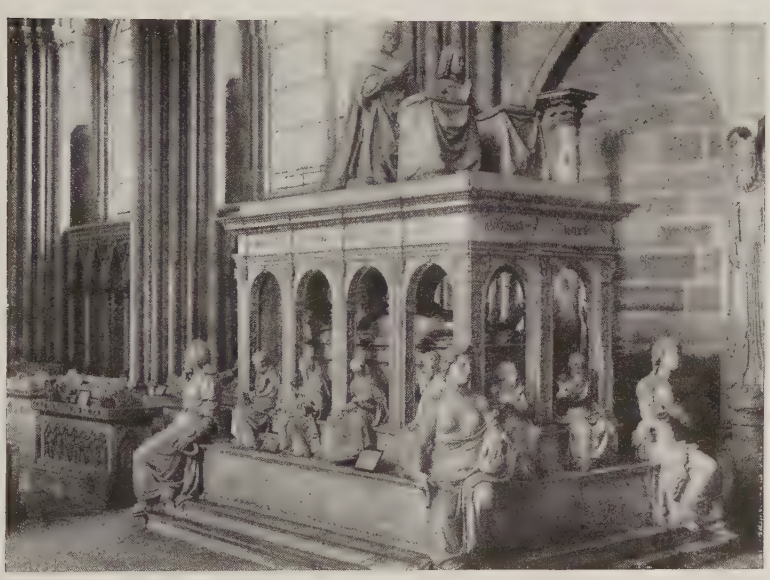


Fig. 91. — SAINT-DENIS. Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (1515-1531). Église abbatiale.

Art franco-italien. Premier exemple, sinon du tombeau double, du moins du tombeau triomphal. Gisants sous le portique. Apôtres et Vertus tout autour, priants sur la plateforme, leurs exploits en bas-relief au soubassement. Esprit chrétien, orgueil de la Renaissance, faste monarchique. *Photo N. D.*

onduleux, venus de Venise marine. Mais le dauphin symbolise le fils de France, et la sirène ne fait que rentrer chez nous puisqu'elle s'ébattait déjà sur les chapiteaux romans. Le médaillon à figure nous arrive avec la consécration de la Chartreuse de Pavie. Ce petit bas-relief rond pullule sur nos façades et sur nos meubles, surtout en Normandie, plaquant (comme des médailles romaines)

de la gloire, parfois des allégories à la Pétrarque, souvent des portraits, toujours de l'humanité. Ils font bon voisinage avec des motifs de chez nous : le doux cygne percé d'une flèche, d'Anne de Bretagne, et la salamandre retournée de François Ier. Le tout, enlacé d'arabesques d'une fantaisie primesautière, où collaborent dans une mesure presque indiscernable les bordures de nos livres d'Heures et les Loges de Raphaël. L'arabesque, italienne de nom et d'origine puisqu'elle avait été romaine, puis florentine, puis lombarde, est reine dans ce décor. Au naturalisme végétal du gothique flamboyant elle substitue la stylisation rythmée. La plante devient rinceau, l'animal chimère, la figure humaine masque. Mais le caprice le plus personnel compose avec ces notes une fugue étincelante. Sur les frises, sur les pilastres, elle court en relief extrêmement léger. Autant le naturisme gothique était vigoureux de saillie et de modelé, autant elle est fine sur le marbre blanc : délicate broderie, que favorise la finesse de grain du marbre arraché au pays de beauté. Nouvelle est cette façon de poser le décor, non aux divisions architectoniques, mais sur les surfaces plates. La vieille discipline de l'architecture cède à la fantaisie du brodeur. Le chapiteau s'accoste d'atlantes nus qui soutiennent le tailloir, de têtes de cerfs à Fontainebleau, à la lisière de la forêt, de musiciens dans l'hôtel d'un mélomane à Caen. Cet art venu d'Italie, mais assimilé, est un chef-d'œuvre de création verveuse (fig. 92).

La grande peinture a malheureusement presque disparu. Mais durant les vingt premières années du siècle la miniature, fille du Moyen Age, reste encore vivace. Elle lutte contre la vignette, comme le manuscrit contre le livre imprimé. Seulement elle aussi, avant de mourir,

regarde à la fois vers le passé qu'elle regrette et vers le présent qui la séduit. Entre ses feuillets d'azur et même d'or fin c'est bien l'odeur de la Touraine, de celle de Jean Fouquet, qui demeure; mais çà et là s'exhale le parfum pénétrant de l'Italie. C'est la hantise de Léonard lui-

Fig. 92. — CAEN. Hotel le valois d'escoville. Chapiteau.

Vers 1545. Fantaisie de la sculpture décorative au temps de François Ier, et liberté à l'égard des modèles antiques. Satyres-atlantes à la place des volutes ioniques et corinthiennes. Corbeille d'arabesques. Mais persistance de l'esprit monumental. *Photo N. D.*

même que l'on retrouve dans les miniatures attribuées à son ami, le mystérieux Perréal. La poésie léonardesque des fonds de la « Sainte Anne », alors en France, se reconnaît dans certains paysages de la « Guerre Gallique » par Godefroy Le Batave, à côté d'autres paysages de caractère flamand. L'ingénuité des « Héroïdes » d'Ovide se relève çà et là de souvenirs de Pollajuolo, de Botticelli même, et encore de Léonard. Décidément, si l'on se

rappelle qu'Andrea Solario est venu peindre au château de Gaillon, où il laissa la délicieuse Vierge au coussin vert (Louvre), on est frappé des effluves de suavité que nous envoie l'Italie du nord. Quand le grand vieillard lui-même arrive en France en 1516, apportant au manoir de Cloux avec la Sainte Anne et le Saint Jean-Baptiste un doux portrait de florentine peint comme la Joconde, il dut être surpris de voir cette peinture du Nord, qu'il pouvait croire purement linéaire, devenir selon les expressions qu'il aime « gientile » par la « leggiadria e la gratia ». Si nos peintres, tel Perréal, sont séduits par l'art léonardesque, c'est que son charme était l'idéal secret, bien que lointain, de notre gothique finissant.

Un parfait exemple de cette rencontre franco-italienne est le miniaturiste Jean Bourdichon. Il est né au creuset même de la Renaissance française, en Touraine, comme Jean Fouquet et Michel Colombe (fig. 93). Certes les Heures (1508) d'Anne de Bretagne sont d'un art très gothique encore, gothique à la façon de 1480, timide et tendre, féminin, épris de doux nocturnes. Le réalisme septentrional est là, dans ces bordures à la flamande où de vrais insectes courent sur les fraisiers, dans le type humain même, où il s'atténue de grâce tourangelle. Mais voici de beaux corps d'éphèbes, à la fois doux et fermes, venus de la peinture ombrienne, des modelés moelleux à la façon milanaise! L'ovale virginal de Marie sous le pan du manteau bleu est de contour pérousin. De fiers portiques ou des fenêtres à plate-bande encadrent les scènes de l'Évangile. C'est la mise en page italienne. Mais cette délicate complexité dure peu. La Miniature, délicate fleur médiévale, meurt doucement d'anémie : la vignette, d'abord teintée, absorbe sa substance et prend sa place sur le feuillet. Ou bien elle va rivaliser avec le tableau, comme

dans les Heures de Henri II, et ce sera pour elle la pire façon de mourir! Avec elle s'en va le Moyen Age. Dans la grande peinture, avant même que François Ier meure

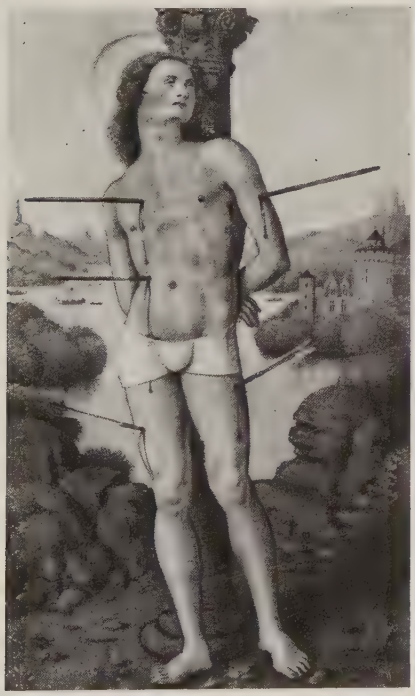


Fig. 93. — JEAN BOURDICHON. Miniature des heures d'Anne de Bretagne (1508).
(*Bibliothèque Nationale.*)

Saint Sébastien. Influence de la miniature tourangelle du XVe siècle et de Fouquet. Influence de la peinture italienne dans le rythme et le modelé du nu. Savoureux mélange de la tradition française et du goût nouveau.

on voit se heurter l'École italienne de Fontainebleau et celle de nos portraitistes français, braves et bonnes gens aussi honnêtes que des flamands. Et ce heurt émouvant sera presque toute l'histoire de la Peinture dans la deuxième moitié du siècle.

CHAPITRE II

DEUXIÈME MOITIÉ DU SIÈCLE. LA RENAISSANCE CLASSIQUE. L'INDÉFECTIBLE ORIGINALITÉ FRANÇAISE.

Hantise de l'Antiquité et de l'Italie moderne. — Culte de l'Homme. Les dieux de la Mythologie ; le Nu. Le rêve de la Renaissance : helléniser le Christianisme. — Culte de la beauté formelle. — Culte du Héros et de la Renommée. — Culte de la Science.

L'Architecture et la passion des « ordres ». Édifices religieux et civils.

L'Idéal plastique et la vision nouvelle de la forme humaine. — Les modèles antiques, le goût florentin, le style de Fontainebleau. — Nouveautés techniques. — Conception nouvelle du tombeau. — Les grands artistes : Pierre Bontemps, Germain Pilon, Ligier Richier, Jean Goujon, Nicolas Bachelier.

La Peinture. Fin du grand style monumental : souci de la science, recherche de la profondeur, règne du tableau. — L'École italienne de Fontainebleau et ses prestiges. Le Primatice. — L'École française des portraitistes : véracité et analyse. Les Clouet. — L'épanouissement du dilettantisme et les arts décoratifs.

Conclusion sur la Renaissance. Son caractère nécessaire et universel. La conception moderne de l'originalité.

Nous y voici parvenus. Le mouvement qui entraînait notre art vers l'Italie et l'Antiquité se précipite. Il était fatal. C'est un rythme intermittent qui bat dans nos veines de Français. Certes, l'esprit du Moyen Age ne disparaît pas plus que le génie national et le tempérament personnel, ni dans l'inspiration ni dans la forme.

Mais le compromis savoureux cède peu à peu devant l'obsession d'une beauté nouvelle : celle qui nous vient des pays de lumière baignés par la Méditerranée. L'art reste aussi français, mais il l'est autrement. La vraie

Fig. 94. — TROYES. Église saint-nicolas. Le christ a la colonne.
La beauté et la vigueur intactes jusque dans le martyre. Tendance à l'académisme. Peut être influence lointaine du Christ de la Minerve de Michel Ange. *Photo Brunon.*

Renaissance, la voici. Le reste n'en était que le prodrome. C'est donc ici que l'histoire de l'art devrait insister. S'il s'agit, en effet, non d'esthétique mais d'histoire, non de jugements mais de faits, ce qu'il y a de plus intéressant dans une œuvre ce n'est pas ce qui tient au passé, mais le symptôme, puis l'épanouissement de la nouveauté.

La nouveauté, la voici. D'abord la passion de la mythologie, d'ailleurs tournée vers l'allusion moderne. Paganisme d'imagination, qui dans un pays chrétien et français, dans la bonne ville de Paris, en l'honneur du Roi Très Chrétien Henri II, lors de son Entrée solennelle (1549), dresse en pleine rue un temple aux nymphes des fontaines, avec inscription votive en majuscules romaines! A sujets nouveaux (ou du moins mieux compris et plus aimés), formes nouvelles. Ce que les artistes recherchent dans ces fables si plastiques, c'est le déploiement de beaux corps dans la lumière. Le nu glorieux va régner dans l'art classique, parce qu'il résume pour eux la beauté du monde; le nu féminin surtout, que Villon n'admirait encore qu'en poète, et qui relève sa valeur d'art du goût de la volupté. Quand il est voilé, la draperie le souligne en se collant à ses formes. Son dessin désormais aura moins de primesaut, mais plus de rythme. Ils ont cru à la mythologie en artistes, avec l'allégresse d'une époque jeune qui retrouvait la jeunesse heureuse de l'humanité, avant la condamnation de la chair, avant la conscience du péché, avant la douleur. Jusque dans l'Église, en mémoire du Roi défunt et pour porter l'urne où repose son cœur, Catherine de Médicis fait dresser par Germain Pilon les « Charites » demi-nues. Demi-nues même les Vertus qui veillent sur la dépouille de Henri II dans la basilique royale de Saint-Denis. Il va sans dire que le Jugement Dernier sur le médiocre tableau de Jean Cousin n'est, comme celui de Michel Ange, qu'un grouillement de corps héroïques.

La conséquence, c'est le culte de la beauté formelle. Au Moyen Age, par exemple dans la statuaire de Reims, le corps est la projection spontanée de l'âme. C'est elle qui modèle le visage. A la fin même le caractérisme sévit,

le grand art devient douloureux et sanglant, l'arabesque du corps se déjette, les traits se convulsent. Il n'y a alors de beauté que morale, dans le sentiment, et le sentiment va tout de suite jusqu'à l'intensité. Désormais au contraire il arrive que le Christ, même au Prétoire, a la beauté d'un Héros ou d'un athlète. Tel celui de l'Église Saint-Nicolas à Troyes (fig. 94). Sous la couronne d'épines celui de Ligier Richier souffre indiciblement, mais une harmonie secrète règle la contraction de ses traits. Le Sépulcre de Saint-Mihiel atténue (même trop) l'horreur funèbre, comme d'un euphémisme. Rien n'est significatif comme de rapprocher la Vierge de Douleur de Montluçon qui est du XV^e^ siècle, et celle de la cathédrale de Rouen qu'Étienne Desplanches a taillée avec le souvenir du chef-d'œuvre de Michel Ange. Là c'est une pauvre maman en détresse, tenant sur ses genoux un cadavre sec et raide comme du bois. Ici la douleur reste belle, et le corps, pour rester beau, a gardé la souplesse et l'élasticité de la vie (fig. 95 et 96). Le squelette même a de la superbe : le transi pourri de René de Châlons est debout, non gisant ni priant à genoux (fig. 97). Musicalement « hanché », il offre son cœur à Dieu d'un geste de proclamation.

La Renaissance a donc fait un des plus beaux rêves de l'humanité : helléniser le Christianisme, réconcilier Apollon et Jésus. Désormais le Crucifié sera beau ou cherchera à l'être : ça ne l'empêchera pas de saigner, n souvent d'être émouvant. Il était généreux de vouloir fondre ensemble les deux grandes civilisations que le commun se figure opposées. Ce rêve, le premier Christianisme l'avait réalisé dans l'art des Catacombes par la vertu même des temps. L'Italie le refaisait depuis le début du siècle, avec Léonard, Raphaël, Michel Ange. La France s'y essaie à

son tour. Mais que c'est difficile! Tantôt l'intense pathétique du Moyen Age l'emporte : et alors c'est le Saint François de Germain Pilon, éperdu d'extase, entre bien d'autres. Tantôt on penche vers l'académisme, comme les disciples français de Dominique Florentin en Cham-

Fig. 95. — PREMERY (NIÈVRE). VIERGE DE DOULEUR.

Le thème le plus pathétique de l'art du Moyen Age avec les Sépulcres. Gestes de la mère, trouvailles d'un art qui vient du cœur. Mais c'est déjà la fin du XVe siècle : la douleur désormais contenue ne dérange ni les traits, ni les plis, ni l'harmonie du groupe pyramidal. *Photo Locquin.*

pagne, ou vers le maniérisme comme les Apôtres d'Anet. Mais chez les plus grands le miracle s'accomplit plus d'une fois. « Le priant » du chancelier de Birague au Louvre, agenouillé sur son tombeau, concentre en lui les aspirations de deux mondes.

En dehors même du Christianisme il s'agit de réaliser par l'antique, interprété à l'italienne, le type et l'expression modernes. Est-ce parce que du haut de la cathédrale

les personnages avaient à se pencher? Toujours est-il qu'à l'époque gothique le corps vient un peu en avant. Rodin, qui l'a longuement étudié, disait qu'il se creuse légèrement en forme de console. Désormais il se redresse, pour offrir à la lumière plus de surfaces. Tel il est, torse en avant, dans les trois Grâces de Germain Pilon et les

Fig. 96. — DESPLANCHES. VIERGE DE PITIÉ.
(*Cathédrale de Rouen.*)

Vers 1590. Disposition traditionnelle et sentiment vrai. Mais souvenirs de la Pietà de Michel Ange, recherche de la beauté et du rythme, superfluité du banal angelot. Rencontre d'Apollon et de Jésus.

Vertus cardinales de son École, chez les Cariatides de Jean Goujon, chez les Vertus du tombeau de Henri II ou le « Transi » de Ligier Richier.

Cette Renaissance est surtout amoureuse de la femme. Aussi en a-t-elle renouvelé l'image. La beauté féminine devient flexueuse comme une liane, ou plutôt comme l'Ariane endormie, dont le moulage fondu en bronze était à Fontainebleau depuis 1540. La nymphe couchée de

Cellini, les longs corps onduleux étalés par le pinceau du Primatice sur les parois du palais avec des souvenirs du Parmesan propagent cette mode séductrice : elle introduit dans l'art français une vision de souplesse sinueuse, de ligne féminine abandonnée, qui restera

Fig. 97. — LIGIER RICHIER. Le « transi » de René de Chalons (église Saint-Pierre, Bar-le-Duc).

Commandée en 1547. Sentiment médiéval de la mort dans le cadavre pourri, mais esprit de la Renaissance dans la fierté du geste, dans le rythme de l'attitude et la science de l'anatomie. *Photo Martin-Sabon.*

(fig. 98). Prudhon et Ingres s'en sont souvenus. A l'ancien ascétisme se substitue la plénitude des formes. Le Moyen Age avait atténué les rondeurs de la poitrine et des hanches, même quand la Vierge n'est qu'une maman avec son bébé sur le bras, tout près du sein. Désormais elles s'étalent dans l'art devenu païen, en tant que beautés formelles.

Les Grâces de Germain Pilon sont râblées, avec des chevilles fines. Les épaules, jadis en forme de clocher, et encore coulantes dans quelques tableaux de l'École de Fontainebleau, tendent à se relever. Chez l'homme elles élargissent

Fig. 98. — Bas-relief. Diane et nymphes endormies.
(*Musée du Louvre.*)

Atelier de Jean Goujon. Hantise (sur toute l'époque) de l'Ariane endormie, moulée et fondue en bronze par le Primatice. Doux motif du sommeil. Bas-relief tendrement traité, contours qui se fondent dans le champ du panneau, morbidesse de la touche, posée comme au pinceau. *Photo Giraudon.*

le torse, où bat le cœur d'un héros. Le type héroïque, en effet, va devenir commun. L'ovale du visage féminin s'allonge. Le front, jadis bombé et découvert, qui semblait ne renfermer qu'ingénuité, s'aplatit comme un mur de marbre. Les sourcils dessinent des arcades nettes au-dessus des yeux qui s'enfoncent : c'est un dessin architectonique. La

fameuse rectitude « grecque » du front et du nez nous arrive d'Italie par Fontainebleau. Bref, santé physique pour le corps, même quand il souffre, même quand il « gît » dans la mort, précision ferme pour le visage qui se durcit, voilà des adieux nets bien que très lents à la tendre beauté gothique (fig. 99).

La recherche de la beauté formelle peut mener l'artiste à l'impersonnel, où s'évanouissent les particularités de la race, de l'époque ou de l'individu. Or ce style généralisé est la négation de la vie. Il est très vrai que la Renaissance aspire à l'Idée : elle est un peu platonicienne. Idée, la Charité sculptée par Dominique Florentin, italien, fils spirituel de Michel Ange. Et pourtant, qu'elle est exquise encore! Mais chez les Grâces de Germain Pilon comme chez la Diane d'Anet, qui n'est cependant qu'un Idéal du corps féminin, la mode du jour, rythme onduleux, dessin des épaules, port de tête, coiffure de cour, tout a la saveur de « l'actualité » française et parisienne sous le règne du roi Très Chrétien Henri II. Malgré leur élégance, certaines figures allégoriques ou mythologiques de Jean Goujon, gros nez, lèvres fortes, restent des filles plébéiennes de Paris. A plus forte raison l'art iconique échappe-t-il à l'insipide platonisme.

Mais le culte de l'homme, c'est avant tout celui du Héros et de la Renommée. Il multiplie dans l'art la déesse ailée, tendant la palme ou embouchant la trompette. Il héroïse le portrait : en buste, en pied, et de plus en plus équestre selon l'exemple de l'antiquité. Le duc de Brézé chevauche au faîte de son tombeau, et le Connétable de Montmorency se cabrait au-dessus du portail de son château d'Écouen. Beau thème artistique du reste, car le geste, l'attitude droite ou retournée, la cohésion du groupe plastique où le cavalier ne doit faire qu'un avec sa mon-

ture, comme un Centaure, proposent au sculpteur des recherches qui le passionnent. Dans la rue, il développe lors des Entrées solennelles de magnifiques cortèges à l'image des Triomphes romains. Ce sont des bas-reliefs en marche, qui ont laissé leur trace dans la sculpture, la peinture, la gravure et la médaille. Il transforme même le

Fig. 99. — GERMAIN PILON. Déposition de la croix.
(*Musée du Louvre.*)

Entre 1572 et 1586. Bas-relief bronze. Cadavre de modelé savant et serré, où reste la souplesse de la vie. Intensité de l'expression dans la mélodie générale des silhouettes et des plis. Cette Déposition est un lamento harmonieux. Du pittoresque dans la délicate dégradation des plans. *Photo N. D.*

tombeau : le défunt repose sous un portique ou un arc de triomphe, entre ses Vertus, dont la Force toujours cuirassée, et au milieu de ses exploits sculptés. La mort ici n'est que l'entrée dans l'immortalité à la faveur de la Gloire. Il y a alors dans l'art français une superbe toute païenne. Et la forme est aussi fière que le sentiment.

Le culte de la science, enfin, contribue à le renouveler. Au Moyen Age, il partait de la spontanéité du cœur; et, quoique très savant, subordonnait tout à l'expression.

Certes ces qualités profondes ne disparaissent pas, mais voici que les règles les canalisent. L'art expressif d'autrefois tend à devenir canonique. On sent chez tous l'usage d'un canon proportionnel, générateur infaillible de beauté. Jean Cousin en donne les chiffres, probablement d'après les données de Vitruve et des esthéticiens italiens. Voilà donc la beauté proportionnelle et chiffrée qui entre dans l'art, en invoquant la souveraine autorité des Grecs, qui disaient : Ζεὺς ἀεὶ γεωμέτρει, Dieu géométrise toujours! Inutile de dire que chez tous nos artistes il ne reste de cette mathématique qu'une élégance de plus. L'instinct spontané de la vie les préserve de l'abstraction. Chez Germain Pilon, par exemple, la déformation s'affiche quand le sentiment le veut.

Autre science : la perspective. Figurer des monuments ou des corps humains déployés en profondeur dans l'espace est leur passion. Passion italienne, qui avait ravagé la spéculative Florence. La reprise des formes et des ordres antiques, une gravure de Du Cerceau, la complication des mouvements chez le Primatice ou Germain Pilon, n'ont pour objet que de s'emparer par règles et par principes de cette troisième dimension que le Moyen Age n'avait conquise qu'empiriquement. Jean Cousin en a même fait un livre. C'est lui du reste qui dans le tableau du Jugement Dernier (Louvre) enfonce la vallée de Josaphat vers des profondeurs millénaires. L'orgueil « scientifique » de creuser la distance pour créer l'illusion, selon les règles, transforme le bas-relief comme la peinture; et voici revenir selon un rythme éternel l'évolution qui amena l'art grec au bas-relief alexandrin. Autres sciences enfin : le raccourci, l'anatomie. Même en ce siècle de Vésale ils ne semblent pas avoir pratiqué la dissection, mais les gisants nus n'en sont pas moins impeccables, sauf les entorses

que l'art donne volontairement à la science stricte afin de sauvegarder la beauté sacrée. Si Germain Pilon en effet n'hésite pas à faire saillir les veines sur le cadavre de Henri II, c'est qu'il est artiste dans l'âme; l'appétit de la vie est plus fort que la vérité de la mort. S'il contracte le muscle mastoïdien au cou du Christ ressuscitant (église

Fig. 100. — JEAN GOUJON. Fontaine des innocents.
(*Musée du Louvre.*)

1549. Triton et Néréide. Paganisme mythologique, goût du nu, art très savant qui déjà traite le « morceau » (le torse). Dessin très souple qui, pour les draperies, cherche le style dans le paraphe.

Saint-Paul-Saint-Louis), c'est par une convention si spontanée que Puget la reprendra pour son Milon de Crotone : naturelle présomption de force à propos du Dieu qui vient de soulever la pierre du tombeau, et de l'athlète qui élargissait après le bûcheron la fente des chênes! Voilà donc de doctes disciplines, qu'on s'impose avec orgueil et qu'on expose dans des Traités. Car tout artiste, alors est théoricien : il crée, ratiocine sur ce qu'il a créé,

et souvent consigne par écrit ses ratiocinations. Nous voici loin du Moyen Age, qui s'arrête après le travail sacré. Dans l'œuvre même on exprime ce qu'on sent, mais sans cacher ce qu'on sait. Aux heures de défaillance le péché de science la dessèche, autour de l'atelier de Germain Pilon par exemple ou de Dominique Florentin, et l'on voit poindre alors l'académisme. Pour rester dans les belles œuvres, le dos du Triton sur le bas-relief de Jean Goujon à la Fontaine des Innocents n'est qu'un morceau de facture virtuose, mais superbe, et qui s'étale (fig. 100).

C'est que l'idée de création artistique est née. Certes le Moyen Age n'ignorait pas la volupté spéciale de la forme et de la couleur. Lorsque les personnages peints ou sculptés du XV^e^ siècle sont empêtrés dans des robes trop longues qui font sous leurs pieds des amas de cassures, ce superflu est un dilettantisme que l'artiste se paie, comme ses confrères flamands : et de tous le plus savoureux puisqu'il multiplie des jeux de lumière. Mais ce n'est qu'en faveur des personnages sacrés : il ne sied point alors d'épargner le métrage! La Renaissance est plus décisive. Le plus souvent, surtout dans les sujets mythologiques, l'artiste ne songe qu'à lui, à son amour-propre de bel artiste qui se grise de son métier. Lorsque Germain Pilon sculpte les trois Charites qui portent l'urne funéraire de Henri II, il ne songe ni à enseigner ni simplement à respecter une tradition iconographique : son unique souci est de créer de la beauté, autant que les anciens s'il se peut et par leurs propres secrets. Ainsi fait Jean Goujon quand il sculpte en arabesques mélodieuses, sur la fontaine des Innocents, les nymphes des sources. Son esthétisme de pur artiste, qui ne s'attache qu'au corps humain, le soustrait cette fois à la loi normale de la nature pour le plier à la « manière ». L'idée religieuse

elle-même n'étouffe jamais en eux la préoccupation esthétique. Que l'on compare Philippe le Hardi sculpté par Claus Sluter vers 1490 au portail de la Chartreuse de Champmol (fig. 33) et le chancelier de Birague sculpté sur son tombeau par Germain Pilon dans l'église des

Fig. 101. — GERMAIN PILON. — Tombeau du chancelier de Birague. (*Musée du Louvre.*)

Bronze. Vers 1585. Caractérisme de la figure, mais développement oratoire du grand manteau. Art expressif du Moyen Age, mais aussi art éloquent de la Renaissance. Sentiment chrétien de la prière, mais exploitation savante d'un beau « thème » plastique.

Photo Alinari.

Célestins (fig. 101). Tous deux sont à genoux, en orants, devant la Vierge ou Dieu. Mais tandis que la houppelande du grand féodal est simplement soulevée derrière lui par ses talons, le manteau de Cour du chancelier de Henri II ondule en vagues successives qui vont mourant sur la rive, c'est-à-dire sur la dalle. C'est que « l'imagier » du Moyen Age observe la nature, simplement, et que « l'ar-

tiste » de la Renaissance y ajoute : il suit son envie, il fait du paraphe, il vocalise sur la finale. Et c'est une grande et belle chose pour un visuel puisqu'en définitive c'est le mystère mouvant des ombres et des lumières. Or cette beauté, c'est le superflu si nécessaire du monde moderne. Un culte nouveau commence, païen comme une jouissance. Le libertinage qui est le nôtre, l'art pour l'art, est né.

Par tous ces caractères la Renaissance classique est aristocratique. L'art français, monastique au XII^e^ siècle, communal au XIII^e^, féodal au XIV^e^, bourgeois au XV^e^, ne disait jusqu'ici que des choses intelligibles à tous. Même coloré d'influences étrangères il jaillissait du cœur large de la nation. Maintenant il s'éloigne du peuple pour se tourner vers une élite, sous les auspices du Roi. Le peuple comprenait la basilique bénédictine, la cathédrale gothique, la grand'maison de Jacques Cœur, voire le Château de Beauté, le gisant taillé par les tumbiers ses frères, et la miniature fille des cloîtres. C'était pour lui beauté raffinée, non d'essence étrangère. Mais à Anet sous le signe du croissant, devant les nymphes de la fontaine des Innocents ou l'énigme d'Eva Pandora glorieuse de sa nudité, il n'est pas sûr qu'il se soit retrouvé. L'humanisme et l'esthétique néoplatonicienne creusent le fossé pour trois siècles. Heureusement que les artistes le franchissent à tout instant. La force du tempérament, de la race, du moment et du milieu, la vertu de la foi ancestrale et des sentiments éternels, bousculent science, esthétique, humanisme. Dans le Saint François et la Vierge de Pitié de Germain Pilon, dans toute l'œuvre de Ligier Richier on sent un homme qui parle à des hommes. Même habillée de la forme antique, la beauté vraie est sentie de tous. Du tombeau classique de saint Denis sortent des

résonances indéfinies. Même dans la mélodie des lignes d'une nymphe de Jean Goujon, dans la salacité d'un masque de Faune, il y a une puissance de suggestion qui va loin. Ajoutons que toute une part de la Renaissance, la maison privée, le portrait des Clouet, la faïence de Bernard Palissy, débordent l'humanisme antiquomane de toute la largeur de la vie et de la nature. L'extraordinaire sensualité des arts décoratifs d'alors trouble tout le monde. En bien des cas et même sous la draperie de style, l'art de la Renaissance reste français et largement humain.

Les architectes font presque tous le pèlerinage d'Italie. Ce n'est plus la gracieuse Lombardie qui est le lieu saint, mais l'antique Rome dans sa majesté. Lescot, Delorme, Bullant, Du Cerceau, mesurent pieusement les ruines, puis contrôlent leurs découvertes par le traité fameux de Vitruve, autorité sacrée, interprétée à son tour par les ouvrages de Vignole et de Serlio. Après cela ils exposent eux-mêmes les règles de leur art en de doctes ouvrages illustrés de gravures. La doctrine et la pédagogie s'organisent sur l'étude de l'antiquité romaine et d'un ouvrage romain : autorités de déclin! Dans les monuments de l'Italie moderne, c'est encore le reflet de l'antique qu'ils cherchent.

Aussi les formes antiques envoûtent la pensée. Même la vallée de Josaphat sur le tableau de J. Cousin est une sorte de forum où ressuscite la gloire monumentale de Rome! Les ordres deviennent sacro-saints. Mieux respectés dans leurs proportions modulaires, ils donnent à l'architecture la cadence, le rythme. Ici encore la beauté canonique tend à remplacer la logique toute humaine, l'échelle humaine, du Moyen Age. La Renaissance n'avait pas à réhabiliter la colonne : le Moyen Age la dressait dans

ses salles capitulaires, dans ses cloîtres, parfois même dans ses nefs. Mais elle tend à lui rendre son port antique, qu'ennoblissait à Rome la solitude des ruines. Elle est si musicale quand elle tourne isolée dans l'espace et se

Fig. 102. — PHILIBERT DELORME. PORTIQUE DU CHATEAU D'ANET.
(*Paris. Ecole des Beaux-Arts.*)

A partir de 1548. Majesté monumentale, obtenue par la superposition romaine (Colisée) des trois ordres classiques. *Photo N. D.*

détache dans la lumière! Alors elle est comme une personne, et sa beauté est presque humaine. Voici donc qu'elle supporte la voûte à Saint-Maclou de Pontoise, la coupole de la chapelle de la Toussaint dans la cathédrale de Toul et le portique de la chapelle du parc à Villers-

Cotterets où, dit Philibert Delorme, « jay faict ung temple ». Malheureusement on la réduit le plus souvent sur les façades à un rôle purement décoratif au lieu de lui laisser sa fonction organique. Quand les ordres se superposent suivant leur richesse croissante, comme au Coli-

Fig. 103. — TOULOUSE. Hotel d'assézat.

Type d'Hôtel toulousain après 1550, peut-être de Nicolas Bachelier. Brique et pierre. Motif local de la tour noble. Classicisme imposant : superposition des Ordres, colonnes couplées, entablement, etc... Et cependant tour saillante de l'escalier. *Photo L. S.*

sée, au théâtre de Marcellus, au palais Farnèse, la façade prend un caractère impressionnant de majesté. Le portail intérieur d'Anet (fig. 102) et l'hôtel d'Assézat à Toulouse (fig. 103) sont des modulations très originales sur le thème grandiose, qui deviendra malheureusement banal comme un lieu commun. Sur les colonnes ou pilastres, architraves, frises et corniches développent leurs lignes

filantes et coupantes. Au lieu de la luxuriance de naguère les surfaces deviennent tranquilles et recherchent la gravité des pleins. Que l'on compare les façades d'Anet ou d'Écouen avec celles de l'Hôtel de Jacques Cœur (fig. 13) : alors apparaîtra le dogme de la Renaissance, que la loi monumentale est d'offrir des surfaces de repos et que la profusion conduit à la maigreur. Ce n'est pas seulement dans les arts « plastiques » qu'elle a cherché le nu. Les grands effets d'ensemble priment tout. L'arc et la plate-bande contractent un nouveau mariage que le Moyen Age eût condamné comme hérétique. Il développait l'arcade au-dessus du linteau, qu'elle allégeait. C'est le dessin grands portails romans et gothiques. Désormais au contraire la plate-bande s'appuie sur l'arc et l'oppresse. C'est la formule classique, mais moins logique, de la travée romaine, au théâtre de Marcellus et au Colisée, surtout à l'arc de triomphe, qui hante superbement la pensée de nos maîtres : il met de la gloire antique au seuil du château; sur le passage du Roi, dans la rue, quand il fait son Entrée solennelle; il abrite le défunt illustre sous forme de tombeau; il ouvre même l'Église!

L'architecture religieuse respecte dans l'ensemble les formes du Moyen Age, comme à Saint-Étienne-du-Mont, mais elle donne parfois à l'Église l'entrée d'un temple. C'est le début des frontispices en placage sur un intérieur gothique. Alors aussi s'ébauche modestement la façade baroque à l'italienne, avec ordonnances superposées que relient des ailerons. Timidement encore apparaît la coupole sur construction centrale : combinaison parfaite de formes géométriques primordiales, le cercle et le carré, qui avait séduit après l'Orient l'Italie de Bramante, de Raphaël et de Michel Ange. Elle n'était jusqu'ici qu'un couronnement de tourelle d'escalier ou de lanternon.

Mais la chapelle d'Anet (fig. 104) est proprement une coupole sur croix à branches égales ; seulement deux

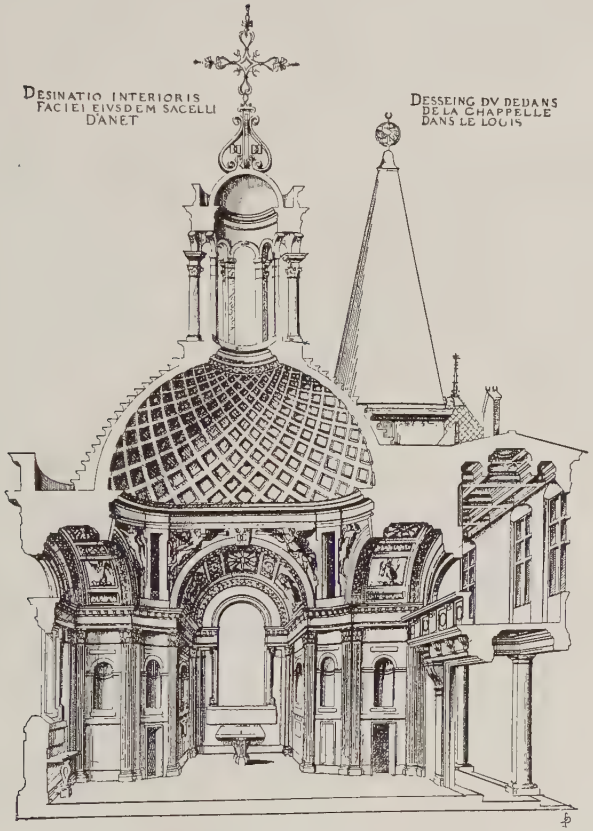


Fig. 104. — CHAPELLE DU CHATEAU D'ANET. COUPE DE L'INTÉRIEUR (PAR PHILIBERT DELORME), *d'après le dessin de Du Cerceau.*

Après 1548. Formes antico-italiennes recomposées à la française. Croix grecque surmontée d'un dôme à lanternon. Portique flanqué de tours à flèches d'aspect gothique.

tours d'allure gothique en flanquent l'entrée ! Rien ne fait mieux sentir combien nos maîtres français gardent d'indépendance dans l'enthousiasme.

Elle est bien plus sensible encore dans l'architecture civile, pourtant bien plus classique. C'est ici sans doute, peut-être à Chantilly, que commence l'application régulière des beaux ordres antiques. Les maîtres se servent des

Fig. 105. — JEAN BULLANT. Chateau d'Écouen.

1556. Portique qui plaque sur une façade plus ancienne une fière réminiscence des restes du temple de Jupiter Stator à Rome. Exactitude des proportions modulaires. Colonne traitée en « ordre colossal ».

formes antiques et italiennes dans leur exactitude modulaire, mais pour des besoins français et avec une originalité très personnelle. Ils font comme Ronsard et du Bellay, qui veulent franciser l'hellénisme. Le Louvre de Lescot (1546-1578), même avec ses ordres très canoniques distribués par étage sur stylobate à la Bramante,

et son bel attique; le château d'Anet, de Delorme (1549-1560), celui des Tuileries (1563.....) de Delorme et de Bullant, celui d'Écouen (1556) de Bullant (fig. 105), n'ont d'analogue ni dans l'antiquité ni dans l'Italie moderne. Il y avait un comble à la française, non brisé, sur le Louvre (fig. 106), un balcon sans doute, au moins en projet; et il

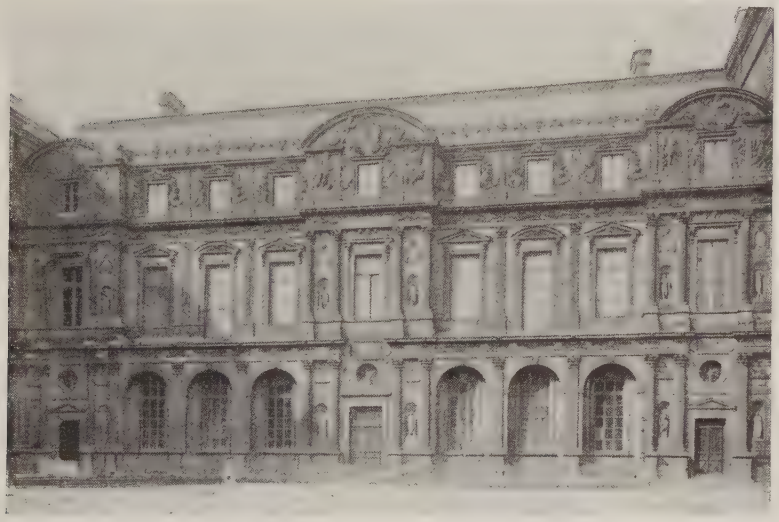


Fig. 106. — PIERRE LESCOT. LE LOUVRE (A PARTIR DE 1546).
AILE SUD-OUEST DE LA COUR CARRÉE.

Bel exemple des Ordres adaptés aux façades. Travée romaine en bas, puis étage noble sur stylobate à la Bramante, puis attique, enfin comble à la française, jadis plus haut. Riche décor, fait pour être regardé d'une petite cour. *Photo M. H.*

y a toujours une décoration luxuriante faite pour être vue de près, d'une petite cour. Partout des formes médiévales demeurent. Partout aussi des idées et des thèmes qui ne sont qu'à nos maîtres. Philibert Delorme se glorifie d'avoir créé enfin un ordre français de colonne, robustement annelée, de ses tourelles en encorbellement et sur trompe, de ses coupoles, de ses couvertures en charpente. Delorme et surtout Bullant pratiquent magistralement

l'ordre colossal, qui condense le monument en reliant les étages. Or Rome en avait moins usé que le Moyen Age, qui en fit si souvent le motif de ses travées d'église. Du Cerceau à Charleval et à Verneuil, et plus encore dans ses projets dessinés, mêle follement l'antique et l'italien moderne : fronton brisé, ressaut en rinforzando, bossage rustique à la façon toscane, d'une richesse lourde que soutiennent des Atlantes contractés. C'est l'aurore du baroque, qu'il trouvait dans les puissantes fantaisies de Michel Ange, avidement adoptées par toute la Rome opulente de la Contre-Réformation.

Au moins aussi fécond est l'art plastique. Serait-ce qu'après la quasi-stérilité du temps de François I[er] le voici stimulé par les prestigieux modèles antiques, qu'on connaît mieux et en plus grand nombre? Le Primatice en va chercher des moulages en mission officielle, à Rome en 1540. Sur l'urne funéraire de François I[er], à Saint-Denis, de petits bas-reliefs en médaillons figurent les Sciences et les Arts. Or l'un d'eux nous intéresse directement : on y voit des sculpteurs habillés « à l'antique », ciseau à la main, copier une très fine Vénus antique, sans bras, exhumée des restes de la ville éternellement féconde, mère de la Beauté après Athènes. Il représente la Sculpture; c'est donc une profession de foi lapidaire. Mais plus pénétrante encore est l'influence du goût florentin. Florence, c'est la patrie du dessin, comme Venise l'est de la couleur. Dessin précis et nerveux. La forme qu'il détermine y garde son élasticité, tous ses accents : c'est un vivant dynamisme. Sa séduction nous arrive par les peintres de l'École de Fontainebleau, toute imprégnée de l'esprit de Michel Ange. Aussi le géant domine-t-il notre art de la seconde moitié du siècle, presque autant que l'art de son pays. Il y avait d'ail-

leurs de ses œuvres en France, originaux et moulages. Posséder, avec le Laocoon, des sculptures du maître, fut le rêve de François Ier : n'était-ce pas sentir une parenté entre ces œuvres tourmentées? Du monde étrange créé par sa main puissante nous viennent, vulgarisées par le Primatice et par les florentins, par le Rosso, Rustici, Benvenuto

Fig. 107. — PIERRE BONTEMPS. CHARLOTTE DE FRANCE SUR LE TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier.
(*Eglise abbatiale de Saint-Denis.*)

Vers 1550. Art fin et précis. On prendrait cette œuvre, ainsi découpée, pour un buste florentin. *Photo N. D.*

Cellini, Dominique Florentin et leurs élèves, ces formes élancées aux muscles pleins, aux extrémités fines : têtes petites sur corps de colosses. Elles sont presque toujours en action. L'art savant y cherche l'occasion des fameuses oppositions de mouvements, qui vont devenir, hélas! durant trois siècles, un lieu commun d'ateliers. Il cherche à prendre possession de l'espace en y déployant le nu dans le fracas des raccourcis. Qu'est devenu le grand calme de l'art gothique? Il s'accordait au monument immuable qui

parlait à l'homme d'éternité. Même vers la fin, dans les groupes douloureux, Pitiés et Sépulcres, le corps se présentait tout entier sous un seul aspect. Désormais, il se retourne sur lui-même, en spirale, pour offrir des attitudes contrastées et des plans en perspective. C'est ainsi qu'il faut regarder le Christ de Germain Pilon, les nymphes et la Mise au tombeau de Jean Goujon, la Diane anonyme d'Anet, etc... C'est que la statue s'est déprise de l'architecture. Elle court l'indépendance, comme en Italie, à la recherche de tous les effets de la mobilité et de toutes les virtuosités de la science.

En dehors de l'influence de Michel Ange et de Fontainebleau, Florence encore, Florence toujours. Si l'on découpe le haut du corps de Charlotte et de Claude de France à genoux sur le tombeau de Saint-Denis (fig. 107), on a des bustes féminins dont la finesse rappelle ceux de là-bas, mais avec notre accent. Les deux génies funéraires qui éteignent leur flambeau près de l'amiral Philippe de Chabot ont l'élégance un peu sèche des adolescents de Desiderio da Settignano.

D'Italie viennent encore des nouveautés techniques qui achèvent le contraste avec le Moyen Age. Chez nos maîtres le bas-relief est souvent très plat : c'est le stiacchiato florentin, qui ajoute à la ressemblance avec le tableau. Tel le Christ aux Oliviers de Germain Pilon (fig. 108). Tableau en effet, avec les subtiles ressources du pinceau, la touche, les plans nombreux, dégradés dans le lointain jusqu'aux nuages, qui ne sont plus qu'une fine gravure. La Peinture empiétant sur la Sculpture, quel reniement du vieil esprit gothique! Le modelage remplace la taille directe, comme le tableau à l'huile remplace la fresque. Gros événement encore : ère nouvelle! L'imagier du XIII[e] siècle taillait bravement dans le bloc sa statue, sans

technique intermédiaire : de là la largeur des plans et l'effet monumental. Désormais le sculpteur est un plasticien : il commence par pétrir la glaise. La matière ductile lui donne des effets pittoresques, qui passeront dans la

Fig. 108. — GERMAIN PILON. — Le christ aux oliviers.
(*Musée du Louvre.*)

Bas-relief d'albâtre, où la matière docile, le tempérament de l'artiste, et la conception moderne du bas-relief, l'ont induit à la sculpture la plus pittoresque qui soit. Véritable tableau, touché comme par un peintre, à dégradations subtiles, qui rend le nuage, l'atmosphère, et jusqu'à l'heure. *Cliché Archives phot.*

dureté de la pierre ou du marbre. L'essayisme, le goût du rendu, vont entrer (lentement) dans l'art de haute tenue. Il y a au Louvre une petite maquette du gisant de Henri II par Germain Pilon : le « faire » en est nerveux et vif. Bien qu'un peu refroidi dans le gisant définitif, on sent

encore çà et là la souplesse de l'argile sous le pouce. Voilà pourquoi sans doute il garde, dans sa rigidité, quelque chose de vivant. Le modelage, c'est l'esprit de la

Fig. 109. — ROUEN. Cathédrale Tombeau du duc de Brézé (1536-1541).
Type du tombeau double et triomphal. La pensée de la mort dans la statue du gisant, le sentiment de la gloire dans la statue équestre. Magnificence du monument à double étage : portique et arc de triomphe, toujours à l'antique. Vertus-Cariatides.

sculpture moderne. C'était la technique de Michel Ange et ce sera celle de Puget. Nous essayons aujourd'hui de réagir. Au Salon, quand un de nos statuaires fixe sous une œuvre de large facture ce cartel : « Pierre, taille directe », il proteste sans le vouloir contre la pratique

dont la Renaissance a propagé l'habitude, et rend hommage à celle des plus anciens imagiers. Alors aussi la matière impérissable, le bronze, fait concurrence au marbre pour éterniser la gloire des grands ou la beauté des dieux. De bronze, le chancelier de Birague sur son tombeau, bronze aussi les Vertus et les priants du tom-

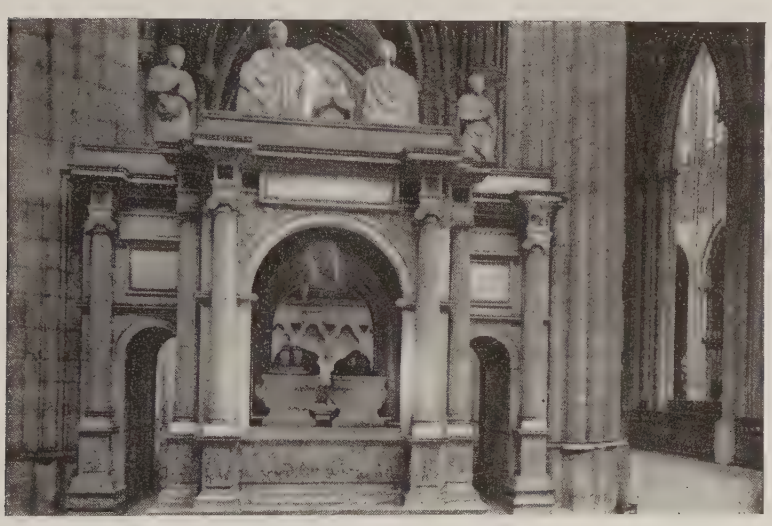


Fig. 110. — SAINT-DENIS. Tombeau de François Ier et de Claude de France (1549-1560). Église abbatiale.

Architecture de Philibert Delorme. Pierre Bontemps principal sculpteur. Le tombeau est un arc de triomphe, les victoires du défunt sont sculptées au soubassement, et les priants dans leur faste monarchique dominent de très haut les gisants. L'immortalité, plus que la mort, inspire cet art funéraire. *Photo Lévy.*

beau de Henri II; bronzes, les belles antiques dont Primatice avait rapporté les bons creux, fondues à Fontainebleau sous les yeux du Roi. La France aura maintenant des bronziers, comme Florence et comme Rome. Elle apprend avec passion la technique et les effets du métal illustre. L'époque suivante, dès Marie de Médicis, n'aura plus qu'à dresser sur la place publique, ainsi que Rome impériale, la grande statuaire de métal.

Mais cette fois encore rien n'est significatif de l'évolution comme la conception nouvelle du tombeau (fig. 109). Plus que jamais c'est devant la Mort que l'art livre le mieux son secret. Pour les princes celui de Louis XII à Saint-Denis (1517-1534), conçu par des Italiens, mais qui n'avait pas plus d'analogue en Italie qu'en France, avait donné le ton. Il se répercute, avec plus d'ampleur, dans les grands tombeaux de François Ier (1547-1562) et de Henri II (1560-1570). Certes la Mort et la Prière y restent présentes : ce sont les deux grandes notes chrétiennes. Il ne faut pas exagérer, pour l'antithèse, le paganisme de ces ensembles imposants (fig. 110). La Mort, c'est le transi sur la dalle, près du sol, dans l'ombre du portique sous lequel il repose. L'effet est saisissant, soit qu'on discerne le cadavre longitudinalement étendu, soit qu'en tournant on se trouve en présence de la tête révulsée, menton en l'air en effroyable raccourci, ou en présence des deux pieds qui émergent de l'ombre. La Prière, ce sont les « orants » à genoux, recueillis, mains jointes, là-haut sur la plate-forme. Seulement, le gisant est un nu admirable de modelé bien que rigide, et d'anatomie cadavérique très savante (fig. 111). Ces effigies funéraires sont uniques en Europe : jamais ne furent aussi intimement unies, pour ennoblir la mort, la beauté harmonieuse des proportions et la science physiologique, garantie par le docteur Richer. Les priants sont dans tout l'appareil de la grandeur terrestre : tout le faste de la Monarchie est épandu sur la traîne de leur manteau. Jamais plus heureuses chutes ne furent offertes à un sculpteur épris de cadences.

Entre la terre et le ciel se dresse le portique triomphal. Tout autour du mort les bas-reliefs narratifs du soubassement glorifient ses hauts faits. La forte leçon du Moyen Age est donc demeurée dans le monument funéraire,

mais enveloppée de majesté antique et d'éloquence italienne. D'autres fois la Renaissance jette ouvertement le défi à la Mort. Catherine de Médicis gisante apparaît telle

Fig. 111. — GERMAIN PILON : LES « GISANTS » DE HENRI II ET DE CATHERINE DE MÉDICIS (VERS 1570).
(*Eglise abbatiale de Saint-Denis.*)

Marbre. Réalisme savant et émouvant du gisant de Henri II, tel que la mort l'a fait, mais audacieux mensonge du gisant de Catherine de Médicis, telle qu'elle était, vivante, quand elle commanda le tombeau. Le geste de la Vénus de Médicis. — La science anatomique.
Photo N. D.

qu'elle était quand elle commanda son effigie : grasse nudité qui fait le geste pudique de la Vénus de Médicis (fig. 111). Jusque dans l'image funèbre la hantise de l'illustre statue qui faisait la gloire de la maison médicéenne à Florence poursuit la reine florentine et le sculp-

teur italianisant. Sur une autre dalle, Henri II et elle gisent en grand costume royal, bouffis de graisse, comme étouffés sous cet apparat. Superbe contresens, qui dépasse toutes les hardiesses du Moyen Age! D'autres fois encore le défunt, amiral de Chabot, amiral du Bellay (fig. 112), ou capitaine de Maigny, dort ou médite, en grand uni-

Fig. 112. — LE MANS. Cathédrale. Guillaume du bellay.

Type classique de la statue funéraire à demi-couchée, venu de l'Italie, qui elle-même l'avait pris aux tombeaux étrusques, aux Fleuves romains et à Michel Ange : beau motif plastique par la variété des plans. *Photo M. H.*

forme, appuyé sur le coude. Beau thème plastique encore, dans la silhouette assise ou à demi couchée mais toujours détendue dans le repos, avec les ressauts inédits de la hanche et des jambes. Un artiste italien avait en 1535, pour un prince de Carpi, importé cette attitude originale qui n'est pas la mort, mais la lassitude d'un héros tout prêt encore à se relever pour l'action. La détente et le dynamisme y restent paradoxalement associés dans le rythme des formes. Les toscans, Andrea Sansovino,

Michel Ange, Prospero Spani, le Rosso, l'empruntaient sans doute aux Fleuves antiques penchés sur l'urne, ou plutôt aux hypogées étrusques où dormaient leurs ancêtres et qu'ils foulaient tous les jours.

La Renaissance est individualiste. Tôt ou tard les

Fig. 113. — GERMAIN PILON. Tombeau de Valentine Balbiani. (*Musée du Louvre.*)

Thème traditionnel du tombeau double : la mort (anatomie savante) et la vie en apparat. — Variation sur le motif du défunt à demi-couché sur le coude. — Etude de formes et de draperies détendues dans le repos.

hommes s'imposent à qui voudrait ne voir que les mouvements du goût et l'évolution des formes. Avec elle l'histoire de l'Art finit fatalement en celle des artistes.

De la délicatesse jusque dans l'ampleur, une certaine réserve même dans le pathétique, comme aux priants du tombeau de François I[er], tel est l'art de Pierre Bontemps. C'est lui qui pratique le mieux en présence de la mort l'euphémisme du sommeil : témoin Olivier de Magny et

peut-être Philippe de Chabot. Dans le modelé du bas-relief il recherche volontiers les qualités du peintre.

Il y a deux héritiers de nos grands imagiers du Moyen Age, sans qu'ils perdent la fierté d'être de leur temps. Ils témoignent que l'art de la Renaissance chez les meilleurs

Fig. 114. — GERMAIN PILON. La vierge de douleur (vers 1585).
(*Musée du Louvre.*)

Terre cuite peinte. Modelage. Art expressif et frémissant, insouciant de la beauté formelle, et qui va, pour émouvoir, jusqu'à la déformation (les mains par exemple).
Photo Giraudon.

ne renonce pas à l'âme, pas même à la douleur sacrée. Et ce don de l'émotion dans la beauté, ils le légueront à leur tour à Coysevox et à Girardon. L'un d'eux est Germain Pilon (1535-1590). Le transi de Valentine Balbiani a toute l'horreur du cadavre desséché : motif du Moyen Age, mais traité avec toute la science moderne

(fig. 113). Le Saint François en extase, le buste effrayant de Morvilliers d'après le moulage pris sur le mort, la Vierge de douleur en terre cuite, si désolée, sont d'une intensité profonde : on y entend des résonances prolon-

Fig. 115. — GERMAIN PILON. Monument du cœur de Henri II.
(*Musée du Louvre.*)

Vers 1563. Autre aspect du même artiste. Chœur des Grâces ou « Charites ». Le nu païen, drapé à l'antique, même pour un monument funéraire et dans une église ! Classicisme un peu froid des visages. — Groupe de pure orchestique en forme de trépied.
Photo Alinari.

gées. Pour communiquer l'émotion cet art déforme spontanément. La Vierge de douleur (vers 1585) du Louvre a des mains, des doigts, indéfiniment étirés dans l'argile encore molle, comme mouillée de pleurs (fig. 114). La vieille polychromie avivait encore l'expression, qui reste

poignante. Mais cet « imagier » est aussi un « artiste », et de la Renaissance. L'urne où reposait le cœur de Henri II (1560) est soutenue par un trépied vivant, peut-être dessiné par Le Primatice : ce sont les trois « Charites » au sein nu, aux cuisses harmonieuses, qui esquissent un mouvement de danse (fig. 115). La draperie à l'antique, collée au corps, le dévoile savamment. Les Vertus cardinales (de son École) qui portaient la châsse de sainte Geneviève sont encore de l'orchestique païenne. Le Christ de Saint-Paul-Saint-Louis a déjà l'athlétisme maniéré de l'école de Michel Ange. Le chancelier de Birague lui-même est, dans son réalisme, d'un très grand style. Sa simarre de bronze, jadis peinte en rouge, descend des épaules avec la cadence d'une oraison funèbre classique (fig. 101). Le bas-relief du Christ aux Oliviers a beau être dans la tradition du réalisme pathétique, il est pénétré de l'esprit du bas-relief moderne : pittoresque dans ses plans, dans ses fonds, qu'on dirait caressés par le pinceau (fig. 108). Enfin autour de la Mise au tombeau le lamento des lignes fait une symphonie qui épure la douleur (fig. 99). Toujours la minceur effilée des formes et la finesse des extrémités rappellent le canon élégant de Fontainebleau.

Un autre imagier : Ligier Richier. Un vrai provincial cette fois, un Lorrain, de cette Marche de l'Est où la Renaissance est toujours restée superficielle. Dans ses transis, crucifix, hardiment il creuse les ravages de l'agonie et de la mort. Le visage de Philippe de Gueldre est une vieille pomme ridée, séchée par quatre-vingt-sept ans de durée. Il a sculpté inlassablement le drame de la Passion. Mais toujours, lui aussi, il relève de noblesse le funèbre de ces spectacles. J'ai dit la fierté souveraine du Transi de René de Châlons, putréfié cependant par trois ans de tombeau (fig. 97). Le Sépulcre de Saint-Mihiel

(fig. 116) affadit même un peu, par la recherche de l'élégance rythmée, par le coulant de certaines formes, la grandeur lugubre de la scène. Tout du reste, n'y est pas de lui.

Mais voici l'Hellène. Sur la fontaine des Innocents

Fig. 116. — SAINT-MIHIEL. Église. Détail du sépulcre, par Ligier Richier.

Entre 1554 et 1564. Thème traditionnel. Art très ému encore, mais soucieux d'harmonie dans son pathétique. N'est pas tout entier de Ligier Richier. *Photo Martin-Sabon.*

(1549), qui était et reste un petit temple, Jean Goujon a taillé en bas-relief les Nymphes des sources (fig. 117). Tout en elles, longue coulée des formes, ondulations des plis pressés, dit la fluidité. La pierre évoque l'eau, mais d'un dessin qui reste précis. Un sillon creux accentue çà et là son tracé. On dirait que l'art de Cour au temps de Charles V est revenu pour s'allier à des souvenirs de

bas-reliefs alexandrins et au savant contraposto florentin pour composer cette grâce un peu maniérée qui reste malgré tout de Paris en son essence. Type, sourire, coiffure, rapprochement des seins menus, ne sont que de chez nous et de Goujon. La Tribune du Louvre repose sur des Caryatides. Sans bras pour être monumentales, immobiles et vaguement souriantes, elles sont un reflet lointain de l'Erechthéion qu'il n'a pas connu, mais qui lui parvient par les illustrateurs de Vitruve. Il y a chez lui une sorte d'intuition de l'hellénisme. Un mystère attirant enveloppe ainsi sa vie et les origines de son œuvre. Avec lui le grec prime le romain, et cela est unique dans notre art entre le XIII^e^ siècle et Ingres. Il y mêle du reste la fine saveur florentine et l'élégance de Fontainebleau. Les Victoires ou Renommées d'Écouen, de Carnavalet, du Louvre, disent les thèmes chers à son ciseau. Sur ces déités féminines, étendues aux écoinçons ou debout autour d'un oculus, les draperies légères se soulèvent au vent du vol ou de la marche. Leurs plis ondulent autour d'elles, un peu comme autour des Ménades qui bondissent sur les bas-reliefs des sarcophages ou autour des anges « suonatori » d'Agostino di Duccio. Ce sculpteur a le génie du dessin, la sensibilité exquise de la ligne. Aussi n'a-t-il guère fait que du bas-relief, et plat : de la graphie sculptée. Derrière sa plastique on sent toujours le modèle sur panneau ou sur papier. Il paraît insensible au plaisir de faire tourner la forme dans l'espace avec ses trois dimensions, c'est-à-dire à la plénitude substantielle de la vie.

Dans le midi, les sculpteurs groupés autour de Nicolas Bachelier dressent sur les hôtels de la Renaissance toulousaine, aux chambranles des fenêtres et des portes, un peuple de Caryatides, d'Hermès, d'Atlantes, tantôt de gravité monumentale, tantôt tordus par l'effort sous le poids

de l'architrave (fig. 118). Admirable motif plastique, qui associe intimement la forme humaine à l'architecture sans la vouer à l'immobilité. Il est partout alors, sur le meuble comme sur le monument. Ici les souvenirs de Fontainebleau et ceux de Michel Ange s'unissent au goût méri-

Fig. 117. — JEAN GOUJON. Nymphes de la fontaine des innocents.

Goût de la mythologie. Elégance féminine et un peu maniérée. Draperies fluides qui se collent aux formes, pour dire l'eau et par souvenir de l'antique. Art de dessinateur plus que de constructeur, qui connaît le dessin florentin et primaticien. Relief léger relativement aux proportions.

dional des beaux torses. C'est un sculpteur du midi, Puget, qui taillera pour une ville du midi, Toulon, les plus beaux Atlantes de l'art français. Enfin, c'est encore un peu de goût michelangélesque que l'on retrouve dans certaines œuvres du vigoureux Barthélemy Prieur. A tout prendre, si l'on cherche dans chaque époque l'œuvre qui caractérise le mieux, non ce qu'elle a fait réellement, mais ses plus extrêmes tendances, l'évolution sculpturale de deux

siècles se résume en trois mots : idéal slutérien, idéal colombien, idéal de Jean Goujon. C'est aller du caractérisme flamingo-bourguignon à la mesure française, puis à la florentinité et à l'hellénisme.

Fig. 118. — TOULOUSE. Hotel du vieux-raisin (1540-1557).

Sculpture méridionale. Atlantes tourmentés, torses musculeux très étudiés. Influence probable de Michel Ange. Décoration « Henri II » ; cartel à volutes, masques et grotesques, vases et guirlandes de fruits. *Photo N. D.*

Moins riche est la Peinture. La vignette d'illustration et l'estampe ont à peu près tué la miniature, comme le livre le manuscrit. Rien ne dit mieux que le Moyen Age est périmé! Tous les arts de la couleur brisent leur ancienne vassalité à l'égard de l'architecture. Regrettons-le. Peinture murale (ce qu'il en reste), miniature, tapisserie,

vitrail, produisent encore de fort belles œuvres, mais d'esprit moderne : ils perdent la monumentalité qui avait fait leur grandeur, et se laissent envahir par l'illusionnisme savant, qui creuse selon les règles les lointains, multiplie les plans et fait converger les lignes. Ils deviennent des

Fig. 119. — FONTAINEBLEAU. Galerie de François Ier. Rosso et le primatice.

1533-1541. Prélude des grandes Galeries françaises d'Apollon au Louvre, des Glaces à Versailles, etc... Association, à l'italienne, de la peinture et du stuc. Art tout en dehors, brillant et fastueux. *Photo N. D.*

tableaux. Pour beaucoup d'entre nous, que hante la vision du grand Puvis de Chavannes dans son ampleur et sa sérénité, la tyrannie du « tableau » lui-même est presque une catastrophe. Il propage l'art du morceau, de l'effet, sans destination utile ou publique : pure volupté des yeux, destinée au cabinet de l'amateur ou à la curiosité foraine des Expositions, qu'il multipliera un jour à l'infini.

Deux Écoles, deux visions du monde, se partagent l'art

de peindre. Au premier abord il semble impossible d'imaginer antithèse plus violente. D'une part, les italiens appelés par François Ier (en 1531 et 1532), Rosso et le Primatice, entourés d'équipes où domine l'esprit florentin, couvrent les parois du palais de Fontainebleau de fresques mythologiques fastueuses (fig. 119). Les dessins du Primatice nous rendent cette magie, aujourd'hui presque disparue. Ni paysage, ni animaux : rien que l'Homme, exalté sous l'image des héros et des dieux. La volupté déborde des nus païens, élancés mais robustes, tout en action, ployés en tous sens comme des ressorts. On les dirait évadés des œuvres de Jules Romain et du Parmesan; et derrière ces modèles on devine les Titans de Michel Ange, mais privés de l'âme orageuse qui les secouait. Les raccourcis sont très savants; les draperies, quand il y en a, claquent sous un vent de style. Art de chic; facile et prompt. Un dessin prodigieusement habile sert sa promptitude : mais il verse déjà dans la formule. L'ensemble est d'effet irrésistible, mais sans âme ni pensée. Aucun besoin de confidences n'anime ces faiseurs de génie : ils ne songent qu'à décorer. La mythologie était le langage prédestiné d'artistes qui n'ont rien à nous dire, que le désir, le plaisir, et l'héroïsme oratoire, dans la beauté des formes en mouvement encadrées de stucs dorés (fig. 120). Mais ces prestidigitateurs sont prestigieux. Le mariage de la fresque, qui est plate-peinture, avec le stuc en relief est une révélation absolue pour nos français. C'est celle du génie décoratif italien, qui est en train de donner son chef-d'œuvre au palais Spada à Rome par la grâce de Giulio Mazzoni. Art de résidences royales dans une atmosphère de Cour! La galerie d'Ulysse, celle de François Ier, la salle de Bal, préludent aux magnificences de la galerie des Glaces à Versailles et ressuscitent

notre grande peinture murale. Nos Français furent éblouis. Diane devient leur favorite. Ce n'est pas seulement parce que la bien-aimée du Roi a même nom, mais parce que la chasseresse nue est un délicieux motif pour des artistes : flexible comme les branches de la forêt où elle prend ses ébats (tableau de Rouen, fig. 121), souple comme le lévrier qui l'accompagne (Louvre, fig. 122), onduleuse comme

Fig. 120. — FONTAINEBLEAU. Galerie de François Ier.

Danaé du Primatice, entièrement repeinte. Mythologie, et nudité flexible. Canéphores et génies, abondance de fruits. Art exclusivement décoratif et sensuel. *Photo N. D.*

l'eau du bain où elle plonge à mi-corps. Fontainebleau va devenir la petite Rome, que l'on visite en pèlerinage avant la grande. Tous nos arts reflètent cette splendeur; et le dessin primaticien, plus ou moins corrigé, s'imposera à notre vision jusqu'à David.

Qu'on ne croie pas du reste qu'il nous suffise. A la fin du siècle nos peintres, fouettés de cette avidité éclectique qui est un des caractères de l'art nouveau, regardent souvent ailleurs qu'à Fontainebleau, qui ne leur offrait en somme que des reflets du palais du Té à Mantoue, du

michelangélisme florentin et des souplesses parmesanes, c'est-à-dire des formes, du dessin toujours. Voici qu'ils sont attirés par la couleur, et la plus chaude. En Prima Eva Pandora de Jean Cousin le père, étendue toute nue près d'une aiguière, on perçoit le souvenir des voluptueuses Vénus du Titien, décoloré par le temps et les

Fig. 121. — ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU (XVI[e] SIÈCLE). — DIANE AU BAIN. (*Musée de Rouen.*)

La vie contemporaine transposée en mythologie. Un vrai paysage, d'aspect vénitien il est vrai, dans notre Renaissance, où il est rare. Chez les personnages, dessin français influencé par Fontainebleau. *Photo Bulloz.*

lavages (Louvre). La forêt où les chiens de Diane, qui se baigne, déchirent Actéon, est d'aspect et de rousseur giorgionesques. Le Jugement Dernier de Jean Cousin le fils atténue par sa chaleur ambrée, à la vénitienne, une terribilità qui voudrait être michelangelesque, dans une vallée de Josaphat qui est un forum romain (fig. 123). Le goût de la peinture vénitienne est entré chez nous : il n'en sortira plus.

Pendant ce temps une École de portraitistes, où dominent les deux Clouet, maintient le contact immédiat avec la vie. D'où vient cette tradition de sincérité ? C'est que la famille des Clouet, deux fois francisée puisqu'elle s'était

Fig. 122. — DIANE A LA CHASSE.
(*Musée du Louvre.*)

Peinture française de l'École de Fontainebleau. Goût primaticien : nu mythologique et féminin, sveltesse des proportions, dessin souple épris de mouvement. Légère réminiscence de l'antique Diane à la biche. *Photo N. D.*

transplantée sous le ciel de Touraine, est flamande d'origine. Et puis le genre des Clouet, des Le Mannier, des Benjamin Foulon, des Corneille de Lyon, des Decourt, c'est le portrait : saine et forte leçon de probité. Portraits condensés dans le buste, d'expression retenue, sans

recherche d'effets, habiles seulement à enlever en lumière le visage entre la toque noire et le costume sombre où luit un pendentif. La fraise tuyautée, blanche et légère, fait transition. Portraits peints à l'huile sur petits panneaux, modelés dans le clair, non dans le clair-obscur. Rien de la cuisine doucereuse du sfumato. C'est presque du « plein air » sur un fond gris ou vert velouté très chaud. Tel de ces visages, tout en carnations lumineuses et exempt de contrastes, a l'audace d'un Manet, qui les aimait comme des ancêtres et l'a dit. Mais la facture est tout unie, et la pâte mince et lisse luit comme une glace. Aucun lyrisme, mais une perfection technique qui est une forme silencieuse de l'amour. Rien d'étonnant : jamais le portrait à l'huile n'est peint d'après nature, mais d'après un dessin qui seul est tiré sur le vif. Au travail définitif et officiel nous préférons aujourd'hui ces « créons » préparatoires, qui disent tout avec presque rien : quelques hachures si fines, qu'on dirait maintenant une buée légère ; et parfois une couche de pastel, subtile comme la poudre des ailes de papillon. Mais toujours le modelé dans la couleur et la lumière. Ils s'insèrent, dans l'évolution du portrait français, entre ceux des miniaturistes du duc de Berry et les crayons si délicats de Dominique Ingres. Dans l'analyse du détail forme et plans restent intacts ; c'est complet, mais très discret, sans l'insistance allemande d'Holbein, qui leur doit beaucoup. Ici encore on sent la maîtrise d'un art classique. En Regardant de plus près, c'est l'étude des âmes qui a modelé ces physionomies. Notre don psychologique est là : il concentre l'intérêt sur la figure en sacrifiant les accessoires du costume. Aussi tous les protagonistes du drame du Valois revivent en sourdine sur ces feuillets légers (fig. 124 et 125). En face de la virtuosité déployée sur les vastes

parois royales, avec tant d'or qui se relève en bosse, par les brillants « fattori » bolonais ou florentins, « l'art véridique de ces français de Tours, d'ascendance flamande,

Fig. 123. — JEAN COUSIN LE FILS. — Le jugement dernier.
(*Musée du Louvre.*)

Souvenirs du Jugement Dernier de Michel Ange. Cataracte de nus, académies éphébiques, un forum pour la vallée de Josaphat, recul indéfini de l'horizon par un artiste italianisant qui « sait » la perspective. *Cliché Archives Photo.*

continue discrètement la tradition nationale ». Pourbus et Philippe de Champaigne vont bientôt en recueillir le précieux héritage.

L'antithèse semble donc complète. Et pourtant, est-ce que magie italienne et probité franco-flamande n'auraient pas collaboré quelquefois par la grâce du talent, sous les auspices de la Cour? Le portrait (1562) de l'apothicaire Pierre Quthe au Louvre, qui est de François Clouet, de

Fig. 124. — JACQUES DE CHABANNES, MARÉCHAL DE LA PALICE.
(*Musée Condé, à Chantilly.*)

« Créon » de Jean Perréal ou de Janet Clouet le père vers 1516. Art de sincérité, sobre et fin, qui arrive par de simples hachures à la construction du visage et (comme ici) à l'expression profonde.

couleur chaude, sévère de tenue en sa pose accoudée et légèrement traité en clair-obscur, a été pris pour un Antonio Moro. Clouet aussi probablement a mis au bain cette Diane au sein nu, qui malgré son étiquette mythologique est un portrait, dans un décor familier analysé à la flamande. Or ce même portrait féminin, nu, à mi-

corps, existerait-il si Léonard de Vinci n'en avait donné le troublant modèle dans la figure de courtisane qu'il avait apportée en Touraine en 1516? C'est encore François Clouet sans doute qui a fondu les deux génies sur le tableau de Rouen en ménageant la rencontre, dans la

Fig. 125. — FRANÇOIS CLOUET. MICHEL DU GAST.
(*Cabinet des Estampes.*)

« Créon » déjà plus travaillé que le précédent, déjà plus avide des ombres c'est-à-dire des accents et des contrastes. Créons en général supérieurs par la franchise aux portraits peints, qu'ils préparent. Art classique, qui subordonne l'accessoire à l'essentiel et concentre l'intérêt sur la figure.

forêt titianesque, de jeunes femmes primaticiennes qui sont toujours Diane et ses nymphes, et de Henri II à cheval, qui est, lui, un vrai portrait de Cour à la manière des petits panneaux. Pourtraicturer le Roi d'après le vif, en pourpoint à crevés, et jouer de la viole sur les formes féminines à la façon de Primatice avec des sou-

venirs de la Vénus Callipyge, c'est le privilège de ce tourangeau, qui a du sang flamand dans les veines mais sait jouir en artiste de l'art de « par delà ». En ces velléités italiennes il est aussi royaliste que le Roi et la Reine, voilà tout. Pendant ce temps Niccolo dell' Abbate

Fig. 126. — ÉLISABETH D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE.
(*Musée du Louvre.*)

Le portrait peint. Art français, sincère et probe, analyste de la physionomie et de l'âme, un peu froid, en contraste avec l'art italien de Fontainebleau. Modelé dans la lumière.

peint à fresque dans la chapelle de Guise, sur dessins de son compatriote Le Primatice, des portraits aussi véridiques que ceux de nos Clouet. Ainsi les vrais artistes échappent aux catégories; et l'heure est décisive où France et Italie cherchent, non plus à se juxtaposer, mais à s'unir.

La Renaissance n'inaugure pas le dilettantisme. Le délicat duc de Berry et les premiers Valois en avaient

déjà goûté les délices. Mais elle l'a définitivement consacré. C'est une des formes de la sensibilité artistique moderne. De même qu'il a favorisé le tableau de chevalet,

Fig. 127. — Cabinet Henri II (vers 1580).

Art bourguignon, de richesse un peu lourde. Notes de couleur des tablettes peintes. Atlantes, nus mythologiques, grotesques et arabesques, guirlandes. Surabondance de détails soumise à la discipline monumentale. — Annonce de l'art baroque.

il favorise les arts décoratifs et appliqués, tous ceux qui font la maison plus noble et plus douce. Mais il enlève à beaucoup cette dignité souveraine, qui consiste à servir notre vie. Le Moyen Age, lui, y relevait de beauté l'utile : tous alors étaient d'usage pratique. Mais les voici devenus

luxe de « cabinet ». C'est la Renaissance qui crée le pur « objet d'art », jouissance égoïste de raffinés. La vente des collections du connétable de Montmorency en 1568 en dit long sur ce libertinage particulier. Ce serait un désastre si le sensualisme lui-même, avouons-le, n'avait en art sa vertu propre : stimuler la découverte de nouvelles matières, de nouvelles techniques, pour de nouveaux effets. Varier et raffiner notre volupté : quel ressort de progrès!

L'esprit classique chasse l'arabesque de François Ier. Avec Henri II l'antiquité joint son apport décisif à celui de l'Italie et de la France pour composer un ornement qui a moins de caprice mais autant de verdeur. Bucranes, couteaux de sacrifices, trophées et tillets descendus des bas-reliefs romains entrent en contact avec de jolis motifs français actuels. L'H et le fin croissant célèbrent le Roi et ses deux bien-aimées; surtout les cartouches de cuir se découpent en lanières, s'enroulent en volutes et s'étalent en cartels. Fontainebleau met aussi à la mode d'admirables motifs sensuels, lourdes chutes de fruits, nymphes flexibles comme l'Ariane, hermès à gaine, atlantes, caryatides et canéphores, masques ricaneurs de faunes qui se pourlèchent de salacité. De tout ce paganisme voluptueux une impression très forte se dégage : l'anthropomorphisme de la Renaissance rend à la forme humaine, dans l'ornement, la primauté que lui avaient donnée les Grecs. L'art du Primatice la consacre chez nous. Le Moyen Age avait merveilleusement cultivé la vertu décorative de la plante : le XVIe siècle proclame celle de la fleur humaine, ployée à tous les caprices du décor.

Les Arts de la monumentalité, vitrail et tapisserie, y renoncent pour les prestigieux mensonges de la science, profondeurs en perspective, point de convergence, ligne

d'horizon. Ils renient le mur, et le trouent : ce ne sont plus que des tableaux. Fabriques, ruines, y dressent la majesté de l'Histoire. Les vergettes de plomb empruntent la démarche d'un dessin élégant. Le modelé en clair-obscur

Fig. 128. — LÉONARD LIMOSIN. Le festin des dieux, plat émaillé. (*Coll. Edouard de Rothschild.*)

La vie contemporaine transposée en mythologie, avec le souvenir des peintures de la Farnésine. Frise décorative de petits génies portant des guirlandes, à l'italienne. Tons veloutés de l'émail (réplique au Louvre).

a chassé l'ancienne mosaïque des teintes plates, si décorative. La grisaille et l'or se substituent aux couleurs primordiales qui avaient été celles des enluminures de manuscrits. Voici même que le verre double cherche des effets d'empâtement ou de glacis. C'est la suprême audace.

Le mobilier Henri II aux formes opulentes, surtout en Bourgogne, inaugure le baroque qui casse les frontons, tourne les volutes et superpose les ressauts. La passion du luxe y incruste les bois et les pierres de couleur. La Caryatide y fréquente. Il sait rester encore monumental (fig. 127). Mais les objets d'autre part perdent, par dilettantisme sensuel, cette qualité qu'ils avaient gardée au Moyen Age. Le sens de la masse et du dessin s'y atténue sous la richesse et le coloris. Les émaux peints de Limoges éblouissent par leur éclat profond. Leurs bleus vitrifiés où étincellent des paillons d'or sont une trouvaille après le bleu mat des émaux champlevés. Douces sont leurs grisailles. Mais ils empâtent le dessin dans leur opacité dormante et voluptueuse (fig. 128). C'est l'âge d'or des arts de la terre et du feu. Seulement le potier ne leur demande guère qu'une beauté de luxe, pour exposition sur crédence. Telles sont du moins les faïences que veut retenir l'histoire. Sur les rustiques figulines de Bernard Palissy revivent avec leurs couleurs propres la faune de nos ruisseaux et la flore de nos bois, et ce frais naturalisme nous ramène au Moyen Age. Mais il s'étale illogiquement en relief sur le fond même du plat et son vernis est trop délicat. Au revers ondulent de splendides coulées d'agate, telles que les hommes n'en avaient vu qu'aux pierres précieuses (fig. 129). La mystérieuse poterie fine dite de Saint-Porchaire recouvre d'émail transparent un lacis de stries brunes sur vernis blanc : c'est si minutieux, si précieux, si fragile, que 75 pièces en tout représentent dans le monde cette céramique d'orfèvre. Sur l'étain aux tons un peu sourds Briot cisèle en forme de plats les mythologies charnelles de l'École de Fontainebleau. Toutes ces merveilles, et d'autres encore, sont des chefs-d'œuvre de fine sensualité. Au Moyen Age le rythme

architectonique donnait de l'ampleur aux arts décoratifs, même aux petits objets, même à une serrure; il leur conférait une beauté presque intellectuelle. On cherche maintenant le détail précieux, et surtout la qualité la plus physique de toutes, celle qui caresse les fibres

Fig. 129. — BERNARD PALISSY. PLAT RUSTIQUE, FAIENCE.
(*Musée du Louvre.*)

Naturalisme primesautier, de composition très souple. Matière savoureuse et tons riches. Art sensualiste et de pur décor, sans destination pratique. *Photo Alinari.*

secrètes : le coloris troublant. C'est bien l'art d'amateur qui commence. Le Moyen Age entre dans le passé.

La Renaissance n'a pas fait dévier notre génie. Elle était fatale. Le Moyen Age y aspirait et l'a commencée. L'historien doit s'incliner devant ces mouvements immenses, profonds, qui se développent au cœur du génie national, et que n'ont faits ni telle circonstance historique ni tel artiste. La question, du reste, dépasse l'art lui-même. Si

celui du Moyen Age est mort (d'une mort d'ailleurs d'où la vie n'a cessé de sourdre), c'est que la société qui s'y exprimait avait disparu. La Renaissance est chez nous un phénomène rythmique : il revient à intervalles réguliers, après chaque accès de caractérisme ou de lyrisme anarchique. La religion de la douleur ou simplement l'intensité de la vie intérieure se projettent sans doute en belles œuvres expressives. Mais il y a aussi la beauté de la forme, rythmée, jusque dans la souffrance. Les Grecs le savaient. Germain Pilon et Ligier Richier le savaient aussi. L'élan spontané du cœur a des trouvailles, mais l'éducation « rationnelle » par des règles apprises, au nom de la science, sous l'autorité de modèles parfois très anciens, a aussi sa vertu. Et les deux s'associent chez les natures d'élite. Une Vierge de Pitié de la fin du XV^e^ siècle est toujours émouvante, mais celle d'Étienne Desplanches à la cathédrale de Rouen l'est aussi, bien qu'autrement. Et personne ne refusera le pouvoir d'expression à celle de Michel Ange, que François I^er^ chargea Le Primatice de faire mouler, parce que le Christ mort garde dans la mort l'harmonie de l'Apollon du Belvédère. Reprocher à nos prédécesseurs, comme on le fait quelquefois, erreur ou mauvais goût, ce n'est pas seulement manquer à la sympathie historique, c'est oublier que les valeurs elles-mêmes sont relatives. Laisser entendre que la Renaissance, qui inaugure l'art moderne, est un affaissement du génie national, c'est recommencer en le retournant le sectarisme des historiens qui n'admettaient de bon et de beau que l'antique et l'italien, ou ce qui en dérive. Il ne faut pas que le culte passionné du Moyen Age, qui fut en effet plus près de la vie et du cœur, nous fasse rouvrir contre l'art « romanisant » le procès qu'entreprit Courajod, apôtre furibond des races « nordiques ».

Il faut s'en souvenir : c'est le Moyen Age lui-même qui dès le XIV^e^ siècle va au-devant du sortilège italien et s'y livre aux délices. La Renaissance, c'est le Moyen Age comblé en ses aspirations. Alors le tout est, non de choisir (quitte à préférer), mais de chercher les causes de cette ardeur si ancienne de convoitise.

Du reste on peut se demander pourquoi l'influence étrangère paraîtrait plus regrettable quand elle vient d'Italie que lorsqu'elle arrive de Flandre. L'Histoire? Mais si nous avons eu avec la Flandre, longtemps, des destinées politiques communes, elle est devenue elle aussi depuis Philippe le Bon et Van Eyck l'étranger. D'autre part nous avons été latins de l'an 50 avant Jésus-Christ jusqu'au V^e^ siècle, c'est-à-dire durant cinq cents ans. Jamais l'art roman, en Provence, en Languedoc, en Bourgogne, ni l'architecture gothique du midi, ne l'ont oublié. La valeur humaine est en faveur du Moyen Age. La valeur artistique? Sans peser à la balance des beautés si diverses, ce qui serait sottise, on peut penser que l'Adam et Ève de Van Eyck, ceux de Masaccio et de Masolino se valent en intérêt. La grande question est précisément de savoir pourquoi cet art flamand lui-même, si vigoureux, si fortement nourri par la race, par la vie corporative, par la prospérité communale, va dans cinquante ans céder comme le nôtre à la séduction du « Sud ».

En définitive le génie national, c'est celui qui toujours au cours de notre histoire s'est assimilé le bien qu'il a voulu prendre aux autres, au nord ou au midi, naturalisme ou style, sans rien perdre de soi. Notre pays a été placé par le destin entre les peuples qui furent « barbares », c'est-à-dire neufs, et ceux de la Méditerranée où vécurent les dieux. Alors il a regardé, simplement pour enrichir son moi, tantôt ici et tantôt là,

les excès de franchise et les beaux mensonges. Tour à tour il a cherché dans la forme le sentiment ou la mélodie, et parfois, comme dans la statuaire du XIIIe siècle à Reims ou dans la statue funéraire du chancelier de Birague au XVIe, il les a trouvées ensemble. Du sens de l'au-delà et du mystère il va à ce qui définit et décore. Désormais il oscillera toujours entre les deux visions de la beauté, sans que sa tendance du moment préjuge ce qui doit rester pour nous l'essentiel : l'esprit de la nation et la personnalité de l'artiste. Jamais, ou très rarement, l'art de France n'a copié. Avec le Moyen Age, plus jeune, on se sent davantage chez soi ou entre soi. Mais la Renaissance a presque inauguré cette originalité, qui consiste à faire du nouveau avec des motifs anciens, comme on exprime des pensées personnelles avec des mots très vieux et très communs. Elle est très difficile. C'est l'originalité classique, celle de Poussin et de Racine. Tous les peuples d'Europe ont pensé ainsi puisque malheureusement l'art gothique n'est pas devenu l'art moderne et que la Renaissance a été universelle. Après l'Italie, c'est nous qui avons commencé, parce que, Celtes christianisés, nous sommes un peu aussi fils des latins, nourris à intervalles du lait de la Louve. Il y a deux sources à notre tradition nationale. Le Moyen Age avait puisé à l'une et cherchait l'autre en tâtonnant. La Renaissance, tout simplement, a rouvert celle qu'il cherchait.

OUVRAGES A CONSULTER

LA FIN DU MOYEN AGE

Ouvrages généraux. — Ernest Renan, *Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au* XIV^e^ *siècle* (Histoire littéraire de la France, t. XXIV). — E. Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, 2^e^ éd. 1922. — E. Bertaux, *La femme et l'art du Moyen Age français* (Rev. de Paris, 15 nov. 1909). — Maurice Faucon, *Les Arts à la Cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII* (Mélanges d'Archéol. et d'Hist. de l'Ecole Fr. de Rome, 1882 et 1884). — P. Gauchery, *Influence du duc de Berry sur le développement de l'architecture et des arts à la fin du* XIV^e^ *et au commencement du* XV^e^ *siècle*, 1900. — J. Juiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, 1894.

Architecture religieuse des XIV^e^ et XV^e^ siècles. — Ouvrages mentionnés dans le premier volume) de Viollet-le-Duc et de C. Enlart; collections du Bullet. Mon^tal^, et des Congrès Archéologiques (particulièrement de Rouen, Avignon, Bordeaux, Metz et Strasbourg, Caen (pour Séez); et ces mêmes « Villes d'Art » dans la collection H. Laurens. — Maurice Alline, *La façade occidentale de la Cathédrale de Rouen* (Bullet. des Amis des Monuments rouennais, 1912). — Abbé Julien Loth, *Une visite à l'église St-Maclou*, Rouen, 1893. — *La Chaise-Dieu*, dans Congr. Archéol. du Puy, 1904. — J. Langlade, *L'Abbaye de la Chaise-Dieu*, 2^e^ édit. 1927 (Memoranda). — E. Male, *Le gothique du midi* (R. D. Mondes, 15 février 1925).

Sur les origines du gothique flamboyant et ses caractères, C. Enlart, *Manuel d'Archéologie*, 2^e^ partie, 1920. *Bulletin monumental* de 1906, de Lasteyrie *Journal des Savants* 1908, Enlart dans *Union syndicale des architectes français* 1908, Anthyme St-Paul dans le *Bull. M^tal^* 1908, p. 292.

Architecture civile et militaire. — Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné d'Architecture :* art. Château. — Courajod, *Les constructions de Charles V* dans Leçons du Louvre, t. II. — Sur le Louvre de Charles V. Clarac, *Le Musée de Sculpt. antique et moderne*, t. I, 1854. — de Fossa, *Le Château de Vincennes*, 2^e^ édit. 1923. — Sur le *Château des Papes d'Avignon* le Congrès Arch. d'Avignon, 1909; les ouvrages de Dignonet, 1907, de Labande 1926, et de G. Colombe, 1927 (Petites Monographies des Grands Edifices). — Hardy et Gaudilhon, *Bourges et les abbayes et Châteaux du Berry*, 1926. — *Le Château de Châteaudun* (Bullet. M^tal^, 1912). — *Le Château de Josselin* dans Congrès Arch. de Brest et Vannes, 1914. — L. Magne, *Le Palais de Justice de Poitiers* aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, 1904. — Kleinclausz, *L'Hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon* (Rev. de l'Art, mars 1910). — Sur les maisons du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, les Congrès archéologiques de Caen (1903) et de Rouen (1926). — Delaquerrière, *Description historique des maisons de Rouen les plus remarquables*, 1821-1841. — Commandant Quenedey, *L'Habitation rouennaise*, Rouen, 1926. — Sur l'*Hôtel de Jacques Cœur*, le Congrès Archéol. de Bourges, 1900.

La Sculpture. — Pour les généralités consulter la bibliographie du volume précédent. — Frantz Marcou et Courajod, *Catalogue raisonné du Musée de sculpture compa-*

rée. XIVe et XVe siècles, 1892 et *Album du Musée du Sculpture comparée*, 1897. — Courajod, *Leçons du Louvre*, t. II, 1900 et *La Polychromie dans la statuaire du Moyen Age* (Mémoires de la Société des Antiquaires, 1882 et 1883). — Gonse, *La sculpture française depuis le XIVe siècle*, 1895. — St-Lami *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française du Moyen Age au règne de Louis XIV*, 1898.

R. Kœchlin, *La sculpture du XIVe et du XVe siècle dans la région de Troyes* (Congrès Archéologique de Troyes, 1902). — Kleinclausz, *Claus Sluter*, 1906 et *L'Art funéraire en Bourgogne au Moyen Age* (Gaz. B. A., 1901, t. II et 1902, t. I). — Humbert, *La sculpture sous les ducs de Bourgogne*, 1913. — Chabeuf, *Le tombeau de Jean sans Peur* (Mémoires de l'Académie de Dijon, 1890-1891). — Sur le tombeau de Pilippe Pot, Courajod, *Leçons du Louvre*, t. II, p. 387. — Courajod, *Le macabre dans la sculpture funéraire du XVe siècle*, Leçons du Louvre, t. III. — Drouot, *Le tombeau de St-Bertrand de Comminges et le thème des pleurants* (Gaz. B. A., nov. 1925). — de Farcy, *Le tombeau du roi René à la Cathédrale d'Angers*, Lyon, 1910. — H. Drouot, *Figures bourguignonnes de Calvaires* (Rev. de l'Art, février et mars 1926).

Henri Rachou, *Le Musée de Toulouse. Vierges et Pietas*, 1908. — Henri Chardon, *Catalogue des Saints Sépulcres*, Bullet. de la Société des Sciences et Arts de la Sarthe, t. XXI, 1869. — Abbé Lecler, *Etudes sur les Mises au tombeau*, 1888. — Emile Delignières, *Les Sépulcres ou Mises au tombeau en Picardie*, 1906.

Emile Molinier, *Les ivoires*, s. d. — Raymond Kœchlin, *Les ivoires gothiques français du XIIIe au XVe siècle*, 2e vol. 1924. — Abbé Bouilhet, *La fabrication industrielle des retables en albâtre* (Bull. Monumental, 1901). — Hope et Bilson, *On the early working of alabaster in England* (Archœological Journal, 1905). — John Hope et Edward G. Prior, *Illustrated Catalogue of the exhibiton of english medieval alabaster work* (Soc. des Antiquaires de Londres, 1913). — E.-H. Langlois, *Les stalles de la Cathédrale de Rouen*, 1838. — Mæterlinck, *Le genre satyrique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les Miséricordes de Stalles*, 1910.

La Peinture. L'Inspiration et les thèmes. — Em. Male, *L'Art religieux en France à la fin du Moyen Age*, 2e éd. 1922. — G. Cohen, *Histoire de la Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, 2e éd. 1920. — L. Silvy, *L'origine de la Vierge de Miséricorde* (Gaz. B. A., nov. 1905). — Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, 1908. — L. Dimier, *Les danses macabres et l'idée de la Mort*, 1902. — L. Gillet, *Histoire Artistique des Ordres Mendiants* (chap. VI et VII), 1912. — Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, 5 vol. 1906-1918.

Echanges et influences. — Jacques Mesnil, *L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, 1911. — P. Durrieu, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français sous Charles VI* (Mém. de l'Acad. des Inscript., t. XXXVIII, 1911), et *Sur quelques peintres et miniaturistes venus des Pays-Bas en France durant le XVe siècle* (Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, 1922). — Emile Male, *L'iconographie française et l'Art italien*, Rev. Art., janv. 1920. — Thomas Bensa, *La peinture en basse Provence, à Nice et en Ligurie*, 1912. — Voir aussi Conrad de Mandach (Rev. Art., mai-juin 1910). — Maeterlinck, *L'énigme des Primitifs français*, 1924. — A. Vermeylen, « *Le Livre de la Fleur des Hystoires de la Terre d'Orient* », *et le problème des influences orientales au Moyen Age*, Communicat. au Congr. d'Hist. de l'Art, 1922. — G. Soulier, *Les influences orientales sur la Peinture toscane*, 1924.

Les Primitifs français. — Paul Mantz, *La Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe*, 1898. — Camille Benoit, *La Peinture française à la fin du XVe siècle* (Gaz. B. A., 1901 et 1902). — Dalbon, *Les Origines de la Peinture à l'huile*, 1904. — H. Bouchot, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*, 1904 et *Les Primitifs français*, 1904. — P. Durrieu, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, 1904, et *Les Débuts de Van Eyck* (Gaz. B. A., 1903. I). — G. Lafenestre, *L'Exposition des Primitifs français*, 1904. — Marcel Poète, *Les Primitifs parisiens*, 1904. — Jean Guiffrey et P. Marcel, *La Peinture française. Les Primitifs*, alb. in-fo, Paris s. d. — L. Dimier, *Les Primitifs français*, s. d. et *Hist. de la Peinture française. Moyen Age et Renaissance*, 1925. — Kleinclausz, *Les peintres des ducs de Bourgogne* (Rev. Art., t. XX). — Abbé Requin, *Documents inédits sur les peintres d'Avignon au XVe siècle* (Rev. des S. des B. A. des Départements, 1889) et *L'Ecole avignonnaise de Peinture* (Rev. de l'A., 1904). — L. Di-

MIER, *Histoire de la Peinture française des origines au retour de Vouet, 1300 a 1627*, 1925.

La Miniature. — Léopold DELISLE, *Notice de douze livres royaux du* XIII^e^ *et du* XIV^e^ *siècle* (Gaz. B. A., 1884) et *Recherches sur la Librairie de Charles V*, 1907. — WITTHUM, *Die pariser Miniatur Malerei von der Zeit der H^l^ Ludwig bis zu Philipp von Valois*, 1908. — Série de Mss. de la Bibliothèque N^le^ publiés en phototypie par la maison Berthaud sous la direction et avec des introductions de H. Omont (*Le Livre des Merveilles, Les G^des^ Chroniques de France*, etc.). — DE MÉLY, *Les Primitifs et leurs signatures; Les Miniaturistes*, Paris, 1913. — Henry MARTIN, *Les peintres de manuscrits et la miniature en France*, 1926 (coll. des G^ds^ Artistes), *Les Miniaturistes français*, 1906 et *La Miniature française du* XIV^e^ *au* XV^e^ *siècle*, 1923. — A. BLUM, *Des rapports des miniaturistes français du* XV^e^ *siècle avec les premiers artistes graveurs* (Rev. de l'A. chrétien, sept.-oct. 1911). — A. BOINET, *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque S^te^-Geneviève*, 1921. — Catalogue de l'Exposition du Moyen Age, Biblioth. N^le^, janv.-février 1926.

Léopold DELISLE, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, manuscrit de la coll. Maurice de Rothschild, 1910 et *Les Livres d'Heures du duc de Berry* (Gaz. B. A., 1884) — P. DURRIEU, *Les débuts des Van Eyck* (Gaz. B. A., 1903, I) et *Les Très Riches Heures de Jean de France duc de Berry*, 1904. — FIERENS-GEVAERT, *Les Très Belles Heures du duc de Berry*, 1924. — DE LASTEYRIE, *Beauneveu et Jacquemart de Hesdin* (Monuments Piot, t. III). — GRUYER, *Les Quarante Fouquet de Chantilly*, 1900. — Henry MARTIN, *Les Fouquet de Chantilly*, 2^e^ édit. 1926 (Memoranda). — Paul DURRIEU, *La question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet*, 1904 et *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*, 1908. — LEPRIEUR, *Jean Fouquet* (Rev. de l'Art, 1897) et *De quelques œuvres nouvelles de Jean Fouquet* (Chroniq. des Arts, 1904). — Paul DURRIEU, *Le Boccace de Munich*. Reproduction des 91 miniatures. Etude historique et critique, 1909. *Les Heures de Turin*, 1902. *La Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, 1923. *Un grand enlumineur parisien au* XV^e^ *siècle, Jacques de Besançon*, 1892. — Henry MARTIN, *Le Térence des Ducs*, 1907. — Salomon REINACH, *Un manuscrit de la Bibliothèque de Philippe le Bon à S^t^-Pétersbourg* (Monuments Piot, t. XI). — C^te^ DE LABORDE, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, 1909.

Peinture murale. Tapisserie. Vitrail. — GÉLIS DIDOT ET LAFFILLÉE, *La Peinture décorative en France du* XI^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, 1889 et dans le Congrès Arch. du Puy, 1904, les études de Léon GIRON, *Les peintures murales de la H^te^-Loire*. — *Catalogue des relevés des peintures murales exposées au Pavillon de Marsan*, 1918. — L. HOURTICQ, *L'Exposition des peintures murales du* XI^e^ *au* XVII^e^ *siècle* (Gaz. B. A., avril-juin 1918). — Robert André MICHEL, *Avignon, Les fresques du Palais des Papes*, 2^e^ éd., 1926. — BÉGULE, *La Chapelle de Kermaria-Nisquit et sa Danse des Morts*, 1909. — MASSERON, *Les Danses des Morts de France* (Correspondant, 10 nov. 1910). — LECUREUX, *Les peintures murales du Logis abbatial de Clermont*, 1916. — VAN MARLE, *L'iconographie dans la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux* XIV^e^ *et* XV^e^ *siècles* (Gaz. B. A., sept.-oct. 1926). — J. GUIFFREY, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du* XIV^e^ *siècle* (Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris, 1884). — DE FARCY, *Histoire des tapisseries de la Cathédr. d'Angers*, 1899. — MARQUET DE VASSELOT, *Musée de Cluny. Les tapisseries de la Dame à la Licorne*, 1926. — G. RITTER, *Les Vitraux de la Cathédrale de Rouen*, 1926.

LA RENAISSANCE

Ouvrages généraux. — Léon DE LABORDE, *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, 1850-1855 et *Les Comptes des Bâtiments du Roi*, 1877-1880. — COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. III. — Eug. MUNTZ, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, 1885. — Henry LEMONNIER, Chapitres sur l'Art dans le t. V de l'*Histoire de France* dirigée par LAVISSE. — *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'André MICHEL, t. IV.

Architecture. — Le *Vitruve* traduit en français par Jean MARTIN avec illustr. de J. GOUJON, 1547. — *Le Songe de Poliphile* traduit en français par les soins de J. MARTIN, 1546. — René SCHNEIDER, *Influence du Songe de Poliphile* (Etudes italiennes, 1920).

— Les traités originaux de SERLIO, de Philibert DELORME, de Jean BULLANT. — J. A. DU CERCEAU, *Les plus excellens Bastiments de France*, 1576. — Camille MARTIN, *La Renaissance en France. Architecture et décoration*, album, 1910, en cours. — PALUSTRE, *La Renaissance en France*, 3 vol., 1879-1889. — C. T. MATHEWS, *The Renaissance under the Valois*, 1893. — GEYMULLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 1901. — P. VITRY, *L'Architecture en France au XVI^e siècle* dans l'*Histoire de l'Art* d'A. MICHEL, t. IV. — La série des Congrès Archéologiques. — La Collection des *Villes d'Art célèbres*, surtout *Rouen* de ENLART, *Tours* de P. VITRY, *Orléans* de RIGAULT, *Caen et Bayeux* de H. PRENTOUT, *Lyon* de d'HENNEZEL. — Marius VACHON, *Les Chambiges. Une famille parisienne d'architectes maîtres-maçons*, 1907, et l'*Architecture Nationale. Les Maîtres-Maçons*, 1910. — H. GRAILLOT, *Nicolas Bachelier*, 1914. — H. CLOUZOT, *Philibert de Lorme*, s. d. — H. GEYMULLER, *Les Du Cerceau*, 1887.

A. BOINET, *Les Richesses d'Art de la Ville de Paris. Les édifices religieux du Moyen Age et de la Renaissance*, 1910. — V. NODET, *L'Eglise de Brou*, 1912. — G. HUARD, *S^t-Pierre de Caen*, s. d. — CH. TERRASSE, *Notes sur la Construction de S^t-Eustache*, s. l. n. d. et *Le Jubé de S^t-Etienne du Mont* (R. A., 1922, II).

L. LAMBEAU, *L'Hôtel de Ville de Paris*, 1909. — Bernard PROST (Gaz. B. A., 1891). — L. HAUTECŒUR, *Les Grands Palais de France. Le Louvre et les Tuileries*, 2 albums in-f°, 1924. — J. LAFON ET A. MARCEL, *L'Hôtel de Bourgtheroulde*, 1888. — P. VITRY, *Hôtels et Maisons de la Renaissance française*, 3 albums 1910, en cours. — GEBELIN, *Les Châteaux de la Renaissance*, 1927. — A. DEVILLE, *Comptes du Château de Gaillon*. — F. BOURNON, *Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois*, s. d. — Fréd. et P. LE SŒUR, *Le Château de Blois*, 1922. — Sur les Châteaux du Blésois, cf. le Congrès Archéol. de Blois, 1926. — H. GUERLIN, *Le Château de Chambord*, 1911, et *Les Châteaux de Touraine. Luynes, Langeais, Ussé, Azay-le-Rideau*, 1921. — Abbé CHEVALIER, *Le Château de Chenonceaux*, 1882. — CH. TERRASSE, *Le Château de Chenonceaux*, 1928. — L. DIMIER, *Fontainebleau* (Villes d'Art célèbres), 2^e édit. 1925, et *Le Palais de Fontainebleau*, 3 alb. in-f°, 1922. — G. HOUDARD, *Les Châteaux royaux de S^t-Germain-en-Laye*, 2 vol. 1909-1912, et Paul GRUYER, *S^t-Germain-en-Laye* (Villes d'Art célèbres), 1922. — A. ROUX, *Le Château d'Anet*, s. d. — M. ROY, *Anet. Le Château de Diane de Poitiers* (Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art franç., 1924). — P. BIVER, *Histoire du Château de Meudon*, 1922. — Ch. TERRASSE, *Le Château d'Ecouen*, 1925.

La Sculpture. — COURAJOD, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. III. — L. GONSE, *La sculpture française depuis le XIV^e siècle*, 1895. — P. VITRY et G. BRIÈRE *Documents de sculpture française. La Renaissance*, 2 albums 1911 et *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, 1901. — A. DEVILLE, *Les tombeaux de la cathédrale de Rouen*, 3^e éd., 1881. — Georges DURAND, *Les Lannoy, Folleville, et l'Art italien dans le nord de la France* (Bullet. M^ts, 1906). — A. BOINET, *Les sculptures de la Renaissance à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges*, 1910. — R. KŒCHLIN et J. MARQUET DE VASSELOT, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, 1901. — M. ROY, *Le sculpteur Pierre Bontemps* (Mem. de la Soc. des Antiquaires, t. LXX, 1910). — Paul DENIS, *Ligier Richier*, 1912. — Jean BABELON, *Germain Pilon*, 1927. — P. VITRY, *Jean Goujon*, 1909. — P. VITRY et G. BRIÈRE, *L'église abbatiale de S^t Denis et ses tombeaux*, 1908.

La Peinture. — Salomon REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, 5 vol., 1906-1918. — Em. MALE, *Jean Bourdichon* (Gaz. B. A., 1902 et 1904). — *Les Heures d'Anne de Bretagne* de Bourdichon (publiées en phototypie par la maison Berthaud, Paris s. d.). — RITTER et J. LAFOND, *Manuscrits à peintures de l'Ecole de Rouen*, 1913. — L. DIMIER, *L'Ecole de Fontainebleau et le Primatice*, 1902; *Histoire de la Peinture française des origines au retour de Vouet*, 1925, et *Hist. de la Peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, 1924-1926. — Eugène MUNTZ, *L'Ecole de Fontainebleau* (Gaz. B. A., 1902). — Jean GUIFFREY, *Jean Cousin et le Jugement Dernier* (Bullet. de la Soc. de l'Hist. de l'A. français, 1900). — Henri BOUCHOT, *Les portraits au crayon des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibl. N^le*, 1884 et *Les Clouet et Corneille de Lyon*, 1892. — GERMAIN, *Les Clouet*, s. d. — Et. MOREAU-NELATON, *Les Clouet peintres officiels des Rois de France*, 1908. *Le Portrait en France à la Cour des Valois*, Collection Salting à Londres, 1909. *Crayons français du XVI^e siècle conservés au Musée Condé à Chantilly*, 5 vol. in-f°, *Les Clouet et leurs émules*, 1924.

TABLE DES GRAVURES

Figures.		Pages.
1.	Carcassonne. Église Saint-Nazaire.	7
2.	Avignon. Château des Papes (1334-1380).	9
3.	Château de Mehun-sur-Yèvre. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.	11
4.	Bonaguil (Lot-et-Garonne). Le château (vers 1480).	12
5.	Vendôme. Façade de la Trinité (fin du XV^e siècle).	13
6.	Sens. Cathédrale. Façade méridionale du transept.	14
7.	Alençon. Intérieur de la cathédrale.	15
8.	Troyes. Cathédrale. Croisillon nord. Crochet du gable.	17
9.	Chapiteau du musée de Toulouse.	18
10.	Église Saint-Maclou (1437-1460).	19
11.	Le Faouet (Morbihan). Jubé de l'église.	21
12.	Josselin (Morbihan). Façade intérieure du château.	23
13.	Bourges. La Grand'Maison de Jacques Cœur.	25
14.	Bayeux. Maison de la fin du XV^e siècle.	26
15.	Charles V (Musée du Louvre).	31
16.	Avignon. Notre-Dame des Doms. Tombeau du Pape Jean XXII.	33
17.	Philippe III, roi de France. Statue funéraire par Pierre de Chelles et Jean d'Arras (Église abbatiale de Saint-Denis)	35
18.	Écouis (Eure). Statue tombale de Jean de Marigny.	36
19.	Jeanne d'Armagnac (?) et Jeanne de Boulogne (?).	37
20.	Paris. Notre-Dame. Vierge du pilier.	39
21.	Vierge de Jeanne d'Évreux (1329) (Musée du Louvre).	40
22.	Tête de statue tombale (Musée d'Arras).	41
23.	Tête de statue tombale (Toulouse. Musée des Augustins).	43
24.	La Vierge et l'Enfant (Ancienne collection Aynard).	45
25.	La rencontre des rois Mages. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry.	49
26.	Le Parement de Narbonne. Détail (Musée du Louvre).	51
27.	Avignon. Château des Papes. La chasse au faucon.	53
28.	Le Dieu de Pitié (Musée du Louvre).	54
29.	Décollation de saint Denis, de Jean Malouel et Henri Bellechose (Musée du Louvre).	55

Figures. Pages.

30. Portrait de Jean le Bon (Musée du Louvre). 57
31. Miniature et page ornée par Jean Pucelle. Bréviaire de Belleville. . 59
32. Les Semailles. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry. 61
33. Philippe le Hardi (Chartreuse de Champmol) 65
34. Claus Sluter. Le Puits de Moïse (1395-1402). 67
35. Le Moïse de Claus Sluter (1395-1401). 69
36. Jean de Vienne. Statue funéraire (Château de Pagny). 69
37 et 38. Statuettes de « pleurants » du tombeau de Philippe le Hardi. 71
39. Christ mort (Musée de Beauvais). 75
40. Mise au tombeau, par Jean Michel et Georges de la Sonnette (Hôpital de Tonnerre). 77
41. Isabeau de Bavière. Statue funéraire (église de Saint-Denis). . . . 79
42. Le Transi, fragment du tombeau du Cardinal Lagrange (Avignon. Musée Calvet). 81
43. Tombeau de Philippe Pot (vers 1480) (Musée du Louvre) . . . 82
44. Pierre tombale de Jacques Germain (Musée de Dijon). 83
45. Fragment de mise au tombeau. Gardien du tombeau (Toulouse. Musée des Augustins). 85
46 et 47. Jacob et Esther. Cathédrale d'Albi. Clôture du Chœur. . . . 87
48. Bourges. Voûte de la chapelle de la Grand'Maison de Jacques Cœur. 91
49. Abbaye de la Chaise-Dieu. Danse macabre. 93
50. Descente de Croix. Détail (Musée du Louvre). 95
51. Scènes de la vie de saint Bertin. Détail. 97
52. Résurrection de Lazare. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry. 100
53. Nicolas Froment. Résurrection de Lazare (Musée des Offices). . . 101
54. Pitié. Miniature tirée des Heures de Rohan. 103
55. Pitié de Villeneuve-lès-Avignon (Musée du Louvre). 105
56. Pitié de Villeneuve-lès-Avignon. Détail. 106
57. Miniature du xv^e^ siècle. Le Livre du « Cœur d'Amour épris ». . . 107
58. Jean Fouquet. Miniature des Heures d'Ét. Chevalier. 109
59. Jean Fouquet. Miniature des Heures d'Ét. Chevalier. 111
60. Jean Fouquet. Miniature des Heures d'Et. Chevalier. 113
61. Vierge du Marturet, à Riom. 115
62. Saint Maurice (Orléans. Musée Historique). 116
63. Jeanne de Montejean. Statue funéraire (Église de Bueil). 117
64. La Vierge de Châteaudun. 119
65. « Chef » de Sainte Fortunade. 120
66. Sépulcre de Solesmes. 121
67. Tapisserie française du xv^e^ siècle : conversation amoureuse. 123
68. Maître de Moulins. La Vierge en Gloire (Cathédrale de Moulins). 124
69. Nicolas Froment (?). La reine Jeanne de Laval. 125
70. Le Maître de Moulins. Sainte Madeleine. 125
71. Nicolas Froment (?). Le Roi René (Musée du Louvre). 127
72. Maître de Moulins. Un donateur et Saint Georges. Détail (Musée de Glasgow). 127

Figures. Pages.

73. École de Provence. L'Enfant adoré par un chevalier et un évêque. Détail. 128
74. Église de Tillières (Eure). 131
75. Abbeville. Façade de Saint-Wulfram. 133
76. Paris. Église de Saint-Eustache. 135
77. Rouen. Palais de Justice (1499-1514). 137
78. Château de Chambord. Façade septentrionale. 138
79. Chambord. La terrasse du château. 139
80. Saint-Germain-en-Laye. Le château. 141
81. Azay-le-Rideau. Vue orientale. 143
82. L'ancien Hôtel de Ville de Paris. 144
83. Château de Fontaine-Henri (Calvados). 145
84. Nantes. Cathédrale. Tombeau de François II (1502-1507). 146
85. Michel Colombe. Bas-relief de saint Georges (1508-1509). 147
86. Tours. Cathédrale. Tombeau des enfants de Charles VIII. 149
87. Amiens. Clôture du chœur de la cathédrale. 150
88. Rouen. Cathédrale. Tombeau des cardinaux d'Amboise. 151
89. Vierge de Saint-Galmier (début du XVI^e siècle). 152
90. Troyes. Eglise Saint-Jean. La Visitation 153
91. Saint-Denis. Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (1515-1531). 155
92. Caen. Hôtel Le Valois d'Escoville. Chapiteau. 157
93. Jean Bourdichon. Miniature des Heures d'Anne de Bretagne (1508). 159
94. Troyes. Saint-Nicolas. Le Christ à la colonne. 161
95. Prémery (Nièvre). Vierge de Douleur. 164
96. Desplanches. Vierge de Pitié (Cathédrale de Rouen). 165
97. Ligier Richier. Le « Transi » de René de Châlons. 166
98. Bas-relief. Diane et Nymphes endormies (Musée du Louvre). . . . 167
99. Germain Pilon. Déposition de Croix (Musée du Louvre). 169
100. Jean Goujon. Fontaine des Innocents (Musée du Louvre). 171
101. Germain Pilon. Tombeau du chancelier de Birague (Musée du Louvre) 173
102. Philibert Delorme. Portique du château d'Anet. 176
103. Toulouse. Hôtel d'Assézat. 177
104. Chapelle du château d'Anet. Coupe de l'intérieur par Philibert Delorme. 179
105. Jean Bullant. Château d'Écouen. 180
106. Pierre Lescot. Le Louvre. Aile sud-ouest de la cour carrée. . . . 181
107. Pierre Bontemps. Charlotte de France sur le tombeau de François I^er. 183
108. Germain Pilon. Le Christ aux Oliviers (Musée du Louvre). 185
109. Rouen. Cathédrale. Tombeau du duc de Brézé (1536-1541). 186
110. Saint-Denis. Tombeau de François I^er et de Claude de France (1549-1560). 187
111. Germain Pilon : Les « gisants » de Henri II et de Catherine de Médicis (vers 1570). 189
112. Le Mans. Cathédrale. Guillaume du Bellay. 190

Figures. Pages.

113. Germain Pilon. Tombeau de Valentine Balbiani (Musée du Louvre). 191
114. Germain Pilon. La Vierge de Douleur (vers 1585) (Musée du Louvre). 192
115. Germain Pilon. Monument du Cœur de Henri II (Musee du Louvre). 193
116. Saint-Mihiel. Église. Détail du Sépulcre par Ligier Richier. . . . 195
117. Jean Goujon. Nymphes de la fontaine des Innocents. 197
118. Toulouse. Hôtel du Vieux-Raisin (1540-1557). 198
119. Fontainebleau. Galerie de François Ier. Rosso et le Primatice. . . . 199
120. Fontainebleau. Galerie de François Ier. 201
121. École de Fontainebleau. Diane au Bain (Musée de Rouen). 202
122. Diane à la chasse (Musée du Louvre). 203
123. Jean Cousin le fils. Le Jugement dernier (Musée du Louvre). . . . 205
124. Jacques de Chabannes, maréchal de La Palice (Musée Condé à Chantilly). 206
125. François Clouet. Michel du Gast (Cabinet des Estampes). . . . 207
126. Élisabeth d'Autriche, reine de France (Musée du Louvre). . . . 208
127. Cabinet Henri II (vers 1580). 209
128. Léonard Limosin. Le festin des Dieux, plat émaillé. 211
129. Bernard Palissy. Plat rustique. Faïence (Musée du Louvre). . . . 213
130. La Madeleine (Hôpital de Tonnerre). 225
131. La Vierge (Chartreuse de Champmol). 223

Fig. 130. — La madeleine. (*Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre.*)

Coiffure étrange, souvenir d'une vie de pécheresse, reflet de la mode contemporaine, et surtout occasion pour l'imagier (Jean Michel ou Georges de la Sonnette) d'effets dramatiques d'ombres autour d'un visage douloureux.

TABLE DES MATIÈRES

LA FIN DU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

Pages.

Les circonstances historiques. — L'art féodal, l'art bourgeois et populaire. — Observation des réalités et dilettantisme 1

CHAPITRE II

L'architecture gothique au déclin du Moyen Age.

L'esprit et les formes au XIV^e^ siècle. — Le gothique dit « rayonnant ». — L'église. — Originalité de l'architecture féodale : les châteaux.

Le gothique flamboyant : assèchement de la structure et luxuriance du décor. — Le problème de son origine. — L'architecture privée ; agrément et commodité. — Le château, l'hôtel et la maison.

La fin de l'architecture gothique. — Déclin des formes et survivance des principes. 5

CHAPITRE III

La franchise délicate. — L'Art de Cour au XIV[e] siècle (1326-1422).

Pages.

L'avènement du « réalisme » et ses causes. — L'Art de Cour et le règne de la femme.

La sculpture. — Les marbriers de la Meuse et le goût du portrait. — Donateurs et gisants. — Maniérisme et mode du « hanchement ». — Les Vierges. — Ivoires religieux et profanes.

La Peinture. — Grâce de Sienne, pittoresque de l'Orient, distinction des Valois, et véracité franco-flamande. — La peinture murale et le polyptique. — Les audaces de la miniature à la Cour du duc de Berry : portrait et paysage 28

CHAPITRE IV

La franchise intransigeante. — Le « Réalisme » du XV[e] siècle (1422-1480).

Les influences. — La part de la Bourgogne. — Claus Sluter et son atelier. — Formes nouvelles de la sensibilité religieuse, et art pathétique. — La part des peintres toscans du Trecento. — Recherches personnelles des artistes : la vertu artistique de la douleur.

La sculpture. — Vision nouvelle de la forme : les valeurs d'ombre, le pittoresque et la touche. — Vierges de pitié et Sépulcres. — Le tombeau : gisants et pleurants. — La sculpture populaire : figures de fantaisie, marmousets et gargouilles, retables d'albâtre et stalles.

La peinture et le nouveau style. — La part de la Flandre. — Peinture murale et ses thèmes. — Souveraineté de la tapisserie. — Le tableau et l'observation des réalités immédiates. — Perfectionnements techniques : la couleur à l'huile. — Les Écoles. — La Provence. — La Miniature et son évolution. — Jean Fouquet et ses émules 63

CHAPITRE V

La Détente.

De la mort de Jean Fouquet à l'entrée de Charles VIII en Italie (1495). — Retour au goût et à la mesure. — Question des influences italiennes. — Atténuation du caractérisme. — Le modelé enveloppant. — L'aurore de la Renaissance 114

LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

Première moitié du siècle. — Compromis délicat entre la tradition et la nouveauté.

Pages.

Ce qu'il faut entendre par la Renaissance. — Origines profondes dans le Moyen Age. — Épanouissement au XVI[e] siècle dans la survie de l'art traditionnel et la continuité de l'évolution. — Les causes occasionnelles.

La première partie du siècle. — Hésitations de l'Architecture religieuse et précocité de l'Architecture civile. — Disparition lente des principes et des formes du Moyen Age, et premiers emprunts à l'Italie. — L'équilibre délicat de l'époque de François I[er].

La Sculpture. — Marbres et marbriers italiens. — Collaboration de l'Italianisme et de l'esprit gothique. — Œuvres mixtes et style mixte, avec inclination croissante vers l'esprit et les formes de « par-delà ». — Même complexité dans la Miniature. — Jean Bourdichon. 129

CHAPITRE II

Deuxième moitié du siècle. — La Renaissance classique. L'indéfectible originalité française.

Hantise de l'Antiquité et de l'Italie moderne. — Culte de l'Homme. — Les dieux de la Mythologie : le Nu. — Le rêve de la Renaissance : helléniser le Christianisme. — Culte de la beauté formelle. — Culte du Héros et de la Renommée. — Culte de la Science.

L'Architecture et la passion des « ordres ». — Édifices religieux et civils.

L'Idéal plastique et la vision nouvelle de la forme humaine. — Les modèles antiques, le goût florentin, le style de Fontainebleau. — Nouveautés techniques. — Conception nouvelle du tombeau. — Les grands artistes : Pierre Bontemps, Germain Pilon, Ligier Richier, Jean Goujon, Nicolas Bachelier.

La Peinture. — Fin du grand style monumental : souci de la science, recherche de la profondeur, règne du tableau. — L'École italienne de Fontainebleau et ses prestiges. — Le Primatice. — L'École française

Pages.

des portraitistes : véracité et analyse. — Les Clouet. — L'épanouissement du dilettantisme et les arts décoratifs.
Conclusion sur la Renaissance. — Son caractère nécessaire et universel. — La conception moderne de l'originalité 160

Fig. 131. — La vierge. (*Chartreuse de Champmol.*)

Taillée par Jean de Marville, imagier brabançon, de 1387 à 1389, sous l'influence des sculpteurs de l'Ile-de-France, mais avec une puissance, une ampleur, et un don des effets pittoresques, qui vont être le propre de la sculpture bourguignonne.

Property of
Lucile J. Lloyd

Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd

Chicago, Ill.

Property of
Lucile J. Lloyd

Chicago, Ill.

Paris

DATE DUE

Printed in USA

BOUND BY HNM

LOYOLA UNIVERSITY LIBRARY

T2-DFH-522